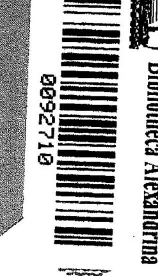
تأليف: چيروم كلينكوفيتز

فن الرواية الأمريكية

ترجمة: سميرة مصطفى أحمد



دار المعارف

فَنُّ الرِّوَايَةِ الأَمْرِيكِيَّة

تأليف

چيروم كلينكوڤتز

ترجمة

سميرة مصطفى أحمد



دار المعارف

THE PRACTICE OF FICTION IN AMERICA: WRITERS FROM HAWTHORNE TO THE PRESENT

by

Jerome Klinkowitz

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

مقدمة

إن كل ما كتب من روايات فى الأدب الأمريكى إنما هو روايات تجريبية. ففى إنجلترا حيث كانت الروايات التى كتبت فى القرن الثامن عشر متباينة الأسلوب بشكل كبير، بحيث إنها اشتملت على كل الأنماط التى يمكن للنثر أن يصورها، ما إن أقبل القرن التاسع عشر حتى تحولت هذه الروايات إلى نمط آخر هو الرواية التى تهتم بالسلوك أكثر من اهتمامها بأى شىء آخر. وفيما عدا بعض الروايات مثل: «مرتفعات وذرنج» و«طريق البشر جميعًا» فقد ظلت الروايات تعكس حياة الطبقة المتوسطة جيلاً بعد جيل.

أما فى أمريكا فالأمر مختلف: فمنذ البداية وأمريكا تفخر بأنها مجتمع لا توجد فيه طبقات، مجتمع تأتى فيه الأخلاقيات أولاً قبل السلوك، ولا مكان فيه لذوى الألقاب من الرجال والسيدات الذين يكونون عادة نماذج تحتذى بالنسبة للطبقة المتوسطة. وكذلك فإن الروايات التى تتحدث عن السلوك لم تزدهر إلا بعد الحرب الأهلية، حين ظهرت طبقة جديدة متميزة نتيجة للتوسع الصناعى، تلك هى طبقة ملوك السرقة والسطو فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر فيما بين السبعينيات والتسعينيات. وحتى فى تلك الفترة وجد كتابنا - أمثال وليم دين هاولز وغيره - الفرصة ليقوموا بتجاربهم الأدبية التى اتسمت بالواقعية والذوق الرفيع.

ومنذ البداية كانت ظروف الحياة الأمريكية الفريدة دافعًا لكتابنا

لاتباع أساليب إبداعية مبتكرة. ولما كانت الأنماط الأدبية التى ابتدعها ناثانيل هوثورن أنماطًا غير تقليدية، فقد وجد أنه من المستحيل أن يبدأ كتابه دون أن يكتب له مقدمة يتنصَّل فيها منه. إن ما قدمته أمريكا يتفق مع ظروف تكوينها السياسى وقد اختار واشنطون إرفنج - من قبل ناثانيل هوثورن، وهنرى چيمس من بعده - الارتحال، والنفى الأدبى فى أوربا وإنجلترا بدلاً من البقاء فى الوطن، وإخضاع كتاباتهم الأمريكية لتتخذ أنماطًا أجنبية جامدة. وحتى فى القرن العشرين فضل ت. س. إليوت وعزرا باوند، لندن وباريس ليشكلا الحركة التقدمية فى الأدب. وبقيت باريس قبلة يقصدها الجيل الضائع. وعلى أى حال فإن الأدباء الذين ظلوا فى الوطن هم الذين كتبوا أعظم الروايات وأكثرها تميزًا والتى لها طابعها الخاص. وقد أثبتت أعمالهم أنها وثائق خالدة أصيلة، تمامًا كالدستور وميثاق حقوق الإنسان، ترتكز على قدرة التصوير الأدبى أكثر مما تعتمد على التجارب الاجتماعية. وقد بقى الأمريكيون شعبًا ذا خيال خصب على مر العصور بدءًا بالأحلام الروحية التى خالجت المؤسسين البروتستانت الأوائل، إلى مثالية القسس الذين أسسوا الكنائس، حتى المتطرفين من القدريين، لا تنافسهم فى هذا التراث الهائل من الخيال الخصب إلا قلة من البلاد. فأمريكا هى بحق مهد الخيال.

وقد نسب هوثورن إلى أعماله أنها زاخرة بالتنوع المبدع فى الشكل والمضمون. وفى مقدمة كتابه «المنزل ذو الواجهات السبع» (١٨٥١) استنكر الواقعية الشديدة فى الروايات البريطانية، وفضل عليها الروايات الأمريكية بما فيها من لمحات ذكاء. إلا أن الفرق كان أكبر مما توقع هوثورن. وبرزت مشكلة كبرى خاصة بالشكل كان لها أثرها على قدرته الفنية. كان تأثره بالرواية السلوكية أكبر من

تقديره، ونتيجة لذلك وقع أسير النهايات غير السعيدة التى انتهت بها رواياته. وقد حاول أن يتخلص من هذا الاتجاه مدفوعًا بشكاوى زوجته وناقده المفضل ويبل، وبوجدانه هو نفسه، فكانت روايته الطويلة الثانية حقلاً لتجاربه، إذ بدأت بفكره التقليدى، وانتهت كإحدى روايات السلوك، بحبكة جيدة، ونهاية سعيدة للجميع. إلا أن فشلها يعنى قوة أعمال هوثورن الأخرى، ويضع مبدأً أساسيًا لتطور الرواية الأمريكية: وهو أن الاهتمام بمسألتى المضمون والشكل هو المعيار الذى يقاس به نمو فن الرواية عندنا.

وبظهور وليم دين هاولز - وهو من الجيل التالى من الكتاب الروائيين الأمريكيين - أصبحت الرواية نفسها محورًا لمعركة كبيرة بين القدامى من المثاليين وبين المحدثين من الكتاب الاجتماعيين فى الغرب. وكان أول اختبار واجهه هاولز هو كيف يمكنه أن يجمع فى كتاباته بين الواقعية والقيم الجمالية فى نفس الوقت. لقد بدأ هاولز حياته ككاتب بأدب الرحلات الذى استمده من الوقت الذى قضاه مع زوجته فى ڤينسيا، حيث كان يشغل منصب قنصل أمريكا هناك، وهو منصب ناله بعد أن كتب عن حياة لنكولن. بعد ذلك فى روايته الأولى «رحلة زفافهما» (١٨٧٢) اختلق شخصيتى الزوجين بازل وإيزابيل مارش اللذين كانا يعملان كبديلين إلا أنه اعتمد على مشاهداته فى رحلاته ليكمل بها الأحداث.

ولعل ما ورد فى هذه الرواية من أحاديث مستفيضة، واستطراد عبَّر فيه هاولز عن رأيه فى موضوع الأخلاقيات والقيم الجمالية، ما يجعلها ممتعة حقًا. وهو موضوع اجتماعى وثيق الصلة بما كان المؤلف يعتبره الرواية ذات المسئولية إذا ما قورنت بموجة الروايات التى تهتم

بفلسفة الجمال (أو المذهب المثالى البالى). وظل هاولز يطرق هذا الموضوع، محتفظاً بهاتين الشخصيتين القريبتين من حياته العاطفية طوال العقود الثلاثة التالية. وبنهاية القرن التاسع عشر، ومع نضج عواطفها الحسية المشبوبة، تحولا إلى شخصيتين تتميزان بالابتكار والإحساس بالمسئولية. ومع نمو بازل وإيزابيل مارش كشخصيتين، تعلم هاولز المزيد عن كيفية مزج الخيال بالخبرة، وأجاد التعبير عن ذلك فى كتاباته. أما مارك توين، فقد أمضى العقد الأخير من حياته وهو يصارع مشكلات مشابهة لهذه - حتى صرعته. وبرغم ذلك فقد كان كل منهما قد عثر على ضالته، وأصبحت رواياتهما أقرب ما تكون إلى الروايات الحديثة.

ولكن سبقت هذا تجارب تتبع المذهب الطبيعى فى الأدب. ففى فرنسا كان إميل زولا أول من أدخل هذا الأسلوب بل والتسمية نفسها، وذلك فى مقاله «الرواية التجريبية». وكانت كلمة تجريبية هنا تستخدم بمعناها الطبى أكثر من الجمالى، إذ كانت الشخصيات فى الرواية تدرس كما لو كانت فئران تجارب تدور فى متاهة، تمامًا كالعوامل المتغيرة فى التجارب الموجهة التى كانت تخبر المؤلف والقارئ الكثير عن القوانين العلمية التى تتحكم فى الحياة. وقد كانت أولى المحاولات الأمريكية لتقليد أسلوب زولا غير ناجحة تمامًا، ومن الأفضل لمن يقرؤها اليوم أن يعتبرها محاولات تهكمية. ويعتبر فرانك نوريس من أعظم من قلدوا أسلوب زولا - فروايته «ماكتيج» (١٨٩٩) فى اقترابها من نهايتها تبدو كآلة تدور فى رتابة. أما «ڤاندوڤر والوحش» (كتبت حوالى ١٨٩٥)، فتتضح فيها الافتراضات المرضية.

أما كيف استطاع المذهب الطبيعى - وهو ما يبدو خطوة إلى

الوراء في تطور الرواية – أن يشق طريقه نحو الاتجاه الحديث. فهذا يبدو واضحًا في تجربة رائدة للكاتبة كيت شوبان وهي روايتها «الصحوة» (١٨٩٩). فمعظم الروايات التي تتبع المذهب الطبيعي الأمريكي تبدأ بافتراض معين حتى تصل إلى النهاية المتوقعة، وهو أسلوب استنتاجي واضح يخالف روح معتقدات زولا، ويعتبر اتجاهًا مباشرًا نحو المذهب الجدلي في الأدب. ونجحت كيت شوبان في أن تدعم روايتها بالأسس التي كانت سببًا في نجاح المذهب الطبيعي. والقصة استقرائية أكثر منها استنتاجية، وفيها تعي البطلة دوافع طبيعية معينة لم تطرقها أية امرأة من قبل، ويشاركها القارئ نفسه اكتشافها عن طريق أخيلة وصور صيغت بعناية فائقة. وعلى العكس من نوريس الذي كان يقوم بشرح التصرفات شرحًا مباشرًا فإن كيت شوبان تقدمه كجزء من الصورة الخيالية نسج معها بمهارة فائقة. فنحن لا نقرأ كثيرًا عن الظواهر المادية بقدر ما نقرأ عن البحر الآسر، وهو صورة دائمًا ما كانت تتكرر، ويعود ذلك إلى فترة الصبا في حياة البطلة. وتندمج كل عناصر المذهب الطبيعي في رواية «الصحوة» كصور مجازية أدبية، وليست كتعبيرات علمية. وتتميز الرواية بتكاملها من ناحية التأليف، مما يجعلها مقروءة اليوم تمامًا، كما كانت مقروءة منذ ثمانين سنة مضت.

وقد استخدم ف. سكوت فيتزجيرالد نفس الأسلوب في السيطرة على الصور المجازية والاستعارة، وتحول من كاتب روائي من القرن التاسع عشر إلى كاتب متميز في الأدب الحديث في خمس سنوات فقط. وفي كتابه الأول «هذا الجانب من الفردوس» (١٩٢٠) تجاهل كثيرًا من ابتكارات هنري چيمس، وكان أكثر تمسكًا بأسلوب هـ. ج. ويلز التقليدي فيما يمكن أن يسمى رواية التشبع وهي التي تتبع أسلوبًا

فى الكتابة يضع التجربة الفنية البكر فى المقام الأول. وليس من الضرورى أن يكون التحديد الطبيعى أحد معالم هذا الأسلوب، ولكن معظم عناصر هذا الأسلوب الجدلى فى الرواية موجودة بما فى ذلك ترتيب الأحداث ترتيبًا سليمًا حسب تاريخ وقوعها، ورسم الشخصيات رسمًا دقيقًا من الناحية التاريخية، والبعد عن تصوير التجارب أو اختيار الأحداث من أجل الترابط الجمالى للرواية.

وقد بدا الموضوع الذى طرقه فيتزچيرالد - وهو يدور حول طالب فى السنة الثانية بجامعة برنستون يدعى أمورى بلين - مناسبًا لهذا الأسلوب المثقل بأحداث التاريخ، وقد نجحت هذه الطريقة، إلا عندما كان فيتزچيرالد يحاول إثبات صحة وجهة نظره. ومثل هذا التداخل الضرورى بالنسبة لأعمال أى روائى فى القرن العشرين والدخيل على رواية التشبع جعل الكتاب ينهار بين يديه. ويصبح الراوية العليم بكل شىء شديد الارتباك تمامًا كالشخصية المراهقة المهزوزة التى يروى عنها. وتتفكك القصة تمامًا، ويقع فيتزچيرالد فى نفس الخطأ فى «جاتسبى العظيم» (١٩٢٥)، ولكن مع الاختيار الفنى والتعليق من خلال الصور المجازية - وهو الدرس الذى تعلمه من كيت شوبان - يستطيع أن يجعل من حب الراوية الخاطف جزءًا أساسيًا من أحداث الرواية. ويقوم نك كراواى بتجميع الأحداث وتفنيدها كوسيلة لملاحظة جاى جاتسبى. وهكذا تتم أمام أعيننا كتابة رواية مفتعلة للغاية بطريقة شديدة الإقناع. لقد قدم فيتزچيرالد لفن الرواية فى القرن العشرين هدية فريدة، وهى إمكان الجمع بين الاثنين معًا.

وقد استطاع وليم فوكنر أن يفيد من هذا التخطيط فقد كانت

ملحمته التى تتكون من عدة مجلدات «مقاطعة يوكناباتاوفا» رواية واحدة متصلة كتبت على مدى أربعة وثلاثين عامًا. وفى المجموعة الوحيدة المتكاملة من الروايات القصيرة التى كتبها فوكنر بعنوان «كبوة الفارس» (١٩٤٩) تبدو سيطرة الفكرة على القدرة على التخيل. وبالرغم من أنها مجموعة قصص بوليسية تتركز حول حياة جاڤين ستيڤنز، فإنها تبرز كتأملات تدور حول موضوع المجتمع. وتشير القصص العديدة إلى جوانب مختلفة مثل: أعضاء المجتمع، والدخلاء عليه، والمواطنون، والغرباء، فى حين تكون مهمة التفكير المنطقى هى تقديم الموضوع ذاته. وليست الموضوعات مجرد سرد للتاريخ، ولكن بدلا من ذلك نجد أن قصة المقيمين فى يوكناباتاوفا والغرباء عنها وحدها تروى عدة مرات، لكن من خلال وجهات نظر متعددة، وعندما نصل إلى نهاية الكتاب يكون فوكنر قد حقق تأثيرًا لا يختلف كثيرًا عن قصة يوكناباتاوفا بأكملها.

ومن المفارقات الكبيرة فى تطور فن الرواية الأمريكية العودة إلى مناقشة الهدف الاجتماعى من فن الرواية، وأن يحظى هذا الموضوع باهتمام كبير بعد أن كان المعتقد أن وليم دين هاولز قد وضع حدًا لذلك. ولكن فى أثناء فترة الكساد الكبير عاد ليشغل الاهتمام مرة أخرى دون أن يتضمن ذلك أى تجديد سواء كان ذلك فى المضمون أو فى الشكل. وقد شهدت الثلاثينيات أروع ما كتب فوكنر، كما تميزت بغزارة إنتاجه. أما بالنسبة له فقد ظل المضمون هو محور اهتمامه. وعلى النقيض من ذلك اهتم كتاب الطبقة العاملة (البروليتاريا) أمثال چاك كونروى، وتوم كرومر، بالإصلاح الاجتماعى بدرجة كبيرة حتى أن النقاد اعتبروا فنهم وسيلة تلهى القارئ. ومن أهم من برزوا فى هذه الفترة چون شتاينبك، وچون أوهارا، اللذان سرعان ما عادا إلى

الرواية السلوكية بكل ما فيها من رشاقة وصنعة، ممهدين الطريق لمن تلوهم من الكتاب الذين اهتموا بجمال الأسلوب اهتمامًا بالغًا مثل چون أبدايك، وچون تشيڤر، إلا أنهما لم يضيفا شيئًا يذكر إلى تقدم فن الرواية فى عهدهما.

وأهم ما أسهم به شتاينبك هو أسلوبه التجارى الذى مازال سائدًا فى أكثر الروايات مبيعًا فى العالم حتى اليوم. أما حالة ويلارد موتلى - الذى كان يكتب الرواية فى الأربعينيات ثم تعاد كتابتها، ويطلب منه أن يعيد صياغتها مرة أخرى محاكيًا أسلوب شتاينبك، وچيمس ت. فاريل، ورتشارد رايت - فهى تصور ما يحدث عندما لا يمنح كاتب كبير الفرصة لأن يكون ناقدًا لأعماله، بل يوجه لكى يكرر ما سبق تقديمه من أعمال ناجحة فى الماضى. وتدل المخطوطات التى كتبها موتلى ولم تنشر، وكذلك الأجزاء التى تم حذفها من روايته التى نشرت تحت عنوان «اطرق أى باب» (١٩٤٧)، على أنه كان يتوقع نفحة جديدة من الواقعية، وأنه فى اهتمامه بالمجتمع كان هدامًا يحل النماذج الروائية محل نماذج تعسة فى المجتمع. ولو أن المفكرين الباريسيين فى دار نشر مينوى الذين قدموا للعالم الأديب ألان روب جرييه و «الرواية الجديدة»، كانوا مسئولين عن دار نشر مكميلان وأبلتون سنشرى فى السنوات التى تلت الحرب، لأصبح ويلارد موتلى والحقبة التى عاشها فترة ثورة وابتكار فى الرواية الأمريكية بدلا من أن تكون فترة ركود كما نحكم عليها الآن.

وقد تأثر معظم الكتاب الأمريكيين الجادين منذ الخمسينيات بالجدل حول الواقعية. وبعضهم مثل برنارد مالامود، استبدل أساطير الأمريكيين اليهود العلمانية القديمة الخاصة بالحياة الحضرية باستخدام

الرمز، وهو ما يحدث فى المذهب العصرى. واتجه آخرون - أهمهم سول بيلو - مباشرة إلى عرض قواعد السلوك وآدابه، إلى الحد الذى دعا البعض إلى اتهام بيلو بأنه حاد عن كتابة الرواية، واتجه إلى المقالات، والمحادثات، والمناظرات. وعلى النقيض منه كان چون أبدايك الذى كان إفراطه فى الاهتمام بجمال الأسلوب الحسى - يحجب ماجريات الأحداث فى القصة. ويقال إن مثل هذا الإفراط يؤدى إلى تدهور الآدب، فحتى عندما لم يجد أبدايك ما يكتب عنه، فإنه كان لا يتوقف عن الكتابة، بل كان يخفى هذا النقص بستار كثيف من المفردات اللغوية المختلفة، كالصفات والأسماء والأحوال.

إن ماقام به أبدايك فى الواقع هو الاستخدام المشروع للكتابة كموضوع فى حد ذاته. ومنذ البداية كان حريصًا على أن يختار الموضوع الذى يبرر استخدامه لأسلوبه المغرق فى المحسنات اللفظية. ونال ذلك لغة كبار السن الحافلة بالألفاظ التى عفا عليها الزمن فى «سوق بورهاوس» (١٩٥٩)، كذلك الحسية التى تسود أكثر رواياته إثارة للجدل «الزوجان» (١٩٦٨). وهو أصلا ضليع فى كتابة الشعر الخفيف، ولديه القدرة على أن يصوغ قصيدة عصماء حول أتفه الأشياء. وقد ازداد نضجًا ككاتب يهتم بالأسلوب اهتمامًا يجعل عملية الصياغة فى حد ذاتها تلعب الدور الرئيسى فى الرواية.

أما كيرت ڤونيجت فقد تناول الواقع بطريقة مختلفة تمامًا أجادها إجادة تامة. فعندما واجهته النظرة المتشائمة إلى الحياة فى أثناء الحرب العالمية الثانية وما تلاها من كساد اقتصادى، استعان بخبرته فى مجال دراسة المجتمعات البشرية (الأنثروبولوجى)، فكان رأيه القائل بأنه لا يحق لرأى معين أن يتصدر بقية الآراء، وأن الواقعية نفسها هى

مجرد وصف، وأن صحة أى وصف تتوقف على مدى القدرة على الإقناع التى صيغ بها. وهذا بالطبع هو عمل الكاتب الروائى. وسرعان ما تعلم ڤونيجت كيف يشكك فى الأفكار المتصلة بمذهب الواقعية، بأن كشف ما تحمله من تعسف واتباع لكل ما هو تقليدى. ووضع بدلا منها الوصف الذى رأى أنه أكثر فاعلية. ومنذ كتب «البيانو» (١٩٥٢)،وحتى «المجزر الخامس» (١٩٦٩) استطاع ڤونيجت أن يبعث روحًا جديدة فى الجوانب الرئيسية لثقافتنا بدءًا بقيمة الفرد كإنسانٍ حتى فكرة الإرادة الحرة. إلا أن موهبته كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بممارسته لفن الرواية، والدليل على ذلك تجربته الوحيدة فى مجال المسرح التى ظهرت على مسارح برودواى «عيد ميلاد سعيد، ياواندا چون» (١٩٧٠ - ١٩٧١)، وفيها تسببت مقتضيات الفن المسرحى المسلَّم بها فى أن يكيف نفسه مع الظروف الجديدة دون نجاح يذكر. ولكن ما أن عاد إلى الرواية حتى استعاد قدرته الساحرة على إحداث التغيير.

وفى أوخر الستينيات وأوائل السبعينيات كان الفتح الجديد فى مجال الرواية الأمريكية حين هاجمت مجموعة نابهة من الروائيين الشبان مذهب الواقعية الاجتماعية فى عقر داره، واقترحت بدلا منه الرواية التى تتميز بما فيها من تركيبات لغوية وجمل وفقرات خاصة بها. وكانت الروايات الأولى التى أصدرها هؤلاء المجددون حافلة بالفكاهة والموضوعات الجنسية، مثل رواية «up» (١٩٦٨) لرونالد سوكنيك، ورواية «سنوهوايت» (١٩٦٧) لدونالد بارثيلم، ورواية «مبالغات بيتر برنس» (١٩٦٨) لستيف كاتز. كان من الضرورى أن تتم عملية هدم شاملة، بما فى ذلك وضع الوسائل التى تكفل كشف النقاب عن خداع الواقع لتحل محله أمانة الكاتب حين يكتب قصته هو. ووراء هذا

التقليد الذى رفض كل التقاليد كانت تكمن أعمال روائية ناضجة مبدعة حيث استطاع الكتاب أمثال دونالد بارثيلم، ورتشارد بروتيجان، أن يستغلوا المفاهيم اللغوية للشخص العادى (من التلفزيون والإعلانات واللغة الدارجة) لتحقيق أهدافهم. إن النماذج التى صورها بارثيلم فى كتاباته تشبه فن الكولاج عند ماكس أرنست (وهو فن تصويرى يقوم على لصق الورق أو القماش على الخيش)، أو فن التجميع عند چوزيف كورنيل. وفى كل حالة كان الفنان يستخدم الأشياء كعناصر فى التكوين دون أن تفقد هويتها ووجودها حتى قبل أن يوجد العمل الفنى ذاته. وعلى عكس الألوان فى الرسم، والنغمات فى الموسيقى، فإن التحدى الحقيقى بالنسبة للرواية هو أن الكلمات تكون مصحوبة دائمًا بعالم زاخر من الخبرات السابقة، والمعانى المتداعية، وهذا ما حدا بهؤلاء الكتاب إلى أن يجدوا السبل لكى تبقى اللغة دائمًا شيئًا أبدعته يد الإنسان. أما النتائج فقد كانت إما مضحكة للغاية كما فى «خصائص خيالية لأشياء واقعية» (١٩٧١) لجلبرت سورنتينو، أو خارجة عن المألوف من ناحية الطباعة مثل «الضِعْف أو لا شىء» (١٩٧١) لريموند فدرمان، أو عاطفية لأقصى حد كما فى «باب الطوارئ (١٩٧٩) لكلارنس ميچور. وقد قدم سوكنيك، وفدرمان، وسورنتينو، ووليم هـ. جاس، وكثيرون غيرهم ممن مارسوا فن كتابة الرواية نماذج لهذا الاتجاه الجديد. ويمكن القول بأن الروائيين الجدد هم حقًا واضعو النظريات التى مارسوها بأنفسهم.

وقد تميز كتاب الرواية الأمريكيون باستجابتهم للنقد فى أعمالهم منذ البداية. فما أن يثار أى نقد خارجى حتى سرعان ما يصبح نقدًا ذاتيًا لاذعًا، بدءًا من دوين ويبل إلى هوثورن، والفريد كازين إلى بارثيلم. وعلى ذلك فإن معرفتنا بالمشكلات فى الشكل الأدبى منذ أن

بدأت كتابة الرواية الأمريكية بشكل حاد حتى الوقت الحاضر، إنما هى فى الواقع وصف لمسار تراثنا الأدبى. لقد أصبحت ممارسة فن كتابة الرواية فى أمريكا أمرًا حتميًا لكى ندرك مدى معرفتنا بذاتنا، فإن التحديات التى يواجهها كل كاتب تؤدى به إلى اتباع أسلوب جديد يخلف القديم - ومن ثَمَّ كانت هذه المجموعة المتتالية من الأساليب منذ عصر هوثورن وحتى عصرنا الحالى. هذا الإدراك نفسه قد أسهم فى عظمة الأدب الأمريكى، ففى مواجهة هذه المشكلات الخطيرة قدَّم الكتاب الأمريكيون أروع ما كتبوا، وأكثره تميزًا وإبداعًا. لقد كان تكامل أعمالهم يأتى فى مقدمة اهتماماتهم، وفى بعض الأحيان، حين كان هناك ما يهدد هذا التكامل، غالبًا ما أدى هذا إلى أن يكون إنتاجهم هو فعلا أروع ما كتبوا.

الفصل الأول

مفهوم النهاية عند هوثورن

لقد أصبح هوثورن نموذجًا للفنان الأمريكى القلق. ويرجع هذا بدرجة كبيرة إلى سلوكه المنطوى. فمن قراءتنا ليومياته ندرك أن موضوعى الخطيئة والمسئولية كثيرًا ما ترددا على ذهنه. وإذا كان ما يروى عن قصة حياته صحيحًا فإن مجرد محاولته الكتابة، أو «بدء حوار مع العالم الخارجى» كانت مزعجة بالنسبة له. وإذا ألقينا نظرة سريعة على أشهر ثلاث لوحات له رسمها الفنانون: تشارلز أوسجود فى ١٨٤٠ (وكان آنذاك فى السادسة والثلاثين) وجورج أ. هيلى فى ١٨٥٢ (عندما كان فى الثامنة والأربعين) والثالثة للمصور البريطانى الشهير مايال فى ١٨٦٠ (وهو فى السادسة والخمسين) - لاحظنا أن أعماق نفسه تهرم، وهو فى هذا لا يختلف كثيرًا عن صورة دوريان جراى لأوسكار وايلد. فالرسم الذى سجله أوسجود يصور هوثورن شابًا لا يتجاوز الحادية والعشرين من عمرة. فاثنا عشر عامًا من الوحدة انتهت بروايته «قصص تروى مرتين»، لم يكن لها أى تأثير على روحه، بل كان نفس الشاب الذى أتم دراسته فى بودوين فى ١٨٢٥. أما هوثورن الذى رسمه هيلى، فهو الكاتب المحنك الذى قدم ثلاث روايات طويلة هامة، فهو رجل عركته الحياة، بشعره الخفيف، وجبهته العريضة التى تحمل آثار الزمن، وعينيه اللتين تبدوان كما لو كان شاردًا بتأثير رواياته «الخطاب القرمزى»، و«المنزل

ذو الواجهات السبع»، و«قصة حب بلايثديل» وما فيها من أحداث معقدة. ولكن اللوحة التى سجلها مايال فيها من التدمير الذى حاق به أكثر من أى من سابقتيها، إذ يبدو فيها كما لو كان قد كبر ثلاثين عامًا فى أقل من عِقْد واحد. وقد أنهكته رواية «تمثال إله الغابات الرخامى» وروايات أربع غير ناجحة، وكفاح طويل يبدو أنه لم ينته إلى شىء. وهناك لوحة رابعة له، سجلها ماتيو برادى، يبدو فيها عجوزًا محطمًا.

ولا شك أن هوثورن قد دفع ضريبة فادحة من ذاته لقاء كتابة رواياته الطويلة، إلا أن معاناته الفنية كانت أكثر وهو يحاول جاهدًا أن يؤلف كتابًا تكون نهايته سعيدة. وحسب اعتقاده هو، قد نجح فى ذلك فى «المنزل ذو الواجهات السبع»، إلا أن نهاية هذه الرواية تبقى مثار جدل كبير حتى بعد مضى أكثر من قرن من المناقشات بين النقاد. ولم يكن نيوتن آرڤن أول من وصفها بأنها «تفتقر إلى الحيوية». حتى إدوين برسى ويبل، وهو ناقد هوثورن المفضل، اتهمه بنفس الاتهام، وكذلك فعل إيڤرت دايكنك أول مرة قدم فيها عرضًا للكتاب. ومن أجل الدفاع عن النهاية، رجع المعلقون إلى وقائع الأحداث والنظرية التى يتم على أساسها بناء الرواية الطويلة، على حين زعم المهاجمون أن هوثورن قد بدأ ينهار فنيًا فى روايته الثالثة. أما الشىء الذى أغفلوه فهو مقارنة النهايات التى وضعها هوثورن للروايات الخمس التى أكملها، وكلها ذات موضوعات متشابهة بشكل يستلفت النظر. فالحب يربط بين هولجريف وفيبى فى «المنزل ذو الواجهات السبع»، وإن بدا غير طبيعى فى حد ذاته، فهو فى الواقع الحل كما ارتآه هوثورن فى كل من رواياته بدءًا برواية الجامعى «فانشو» إلى «تمثال إله الغابات الرخامى» وفى سرده لها ظهر ثباته على رأيه بدرجة

كبيرة، فكانت النهاية المثيرة للجدل كنوع من التغيير يبين ما للقدر من تأثير على مثل هذه المواقف الرومانسية.

والواقع أن هوثورن قد حدد موضوع روايته الطويلة الثالثة منذ زمن طويل، ربما منذ أن بدأ مهنته ككاتب. فحين يحب هولجريف ذات مساء «أنسامه باردة.. حتى لتبدو أمسية الصيف كما لو كانت تنثر الندى وضوء القمر المذاب من فازة فضية عليها»، يتذكر المرء الفازة الفضية، والندى المنعش اللذين ورد ذكرهما فى «تجربة الدكتور هيديجر» التى نشرت قبل ذلك بأربعة عشر عامًا. إنها تجعل هولجريف يشعر بأنه ما زال شابًا – وهو أمر كاد ينساه أحيانًا، وقد ألقى به فى كفاح مرير ضد الإنسان وهو فى هذه السن. وهو مثل أولئك الذين ورد ذكرهم فى تجربة الدكتور، تغير، ورأى الأرض تتغير معه قائلًا إنه لو استطاع أن يتقبل هذا الإحساس «لأصبحت الحديقة أرضًا عذراء كل يوم.. ولأصبح المنزل مكانًا ظليلًا فى جنة عدن، يزخر بأجمل ما أبدعه الخالق من زهور». ويستطيع هولجريف أن يعيد تحديد منطقه، ويصل إلى مرحلة يتصالح فيها مع القدر إذ أصبح بإمكانه أن يحتفظ بهذه القدرة على التخيل. ويظل هولجريف وفيبى يحملان نفس المشاعر التى جمعت بينهما فى البداية «يغيران الأرض، ويجعلان منها جنة عدن مرة أخرى». وبهذه القدرات يتمكنان من إزاحة لعنة «بنشيون» من طريقهما وأن يهزما القدر الذى لا يرحم.

والنهايات التى وضعها هوثورن فى رواياته الطويلة الأخرى، تبين العشاق فى مواقف مشابهة، ولكن حبهم لا يجد الحل السهل للصراعات السابقة. ففى «فانشو» عندما يواجه البطل احتمال الحياة مع إلين لانجتون يقال لنا «من المستحيل أن ندرك هذا الفيض من

الابتهاج الذى بعثه فى كيانه مجرد الاعتراف بأن هذا ممكن». ولكن هذه قضية العواطف القوية الجياشة حين «تقف وجهًا لوجه ضد العقل». ويدرك فانشو على الفور أن «ابتهاجه لا يخالجه الأمل، ولا يمت إلى المستقبل بأية صلة – إنما هو الابتهاج الكامل فى لحظة معينة – لحظة سعادة غامرة معزولة عن كل ما حولها». أما النهاية فهى المسئولة أمام الحقيقة التاريخية: فهذا الطالب العليل يفضل بكل حكمة أن يبقى مع كتبه، على حين تكون إلين التى تتدفق حيوية ونشاطًا من نصيب إدوارد ولكوت الذى يناسبها أكثر من غيره.

وفى مشهد الغابة فى «الخطاب القرمزى» يقدم هوثورن معالجة مماثلة تبين لحظة الحب الجارف، فعندما يردد دمسديل وهستر قسمهما بالإخلاص، والوفاء، وكلهما أمل فى الهروب من متطلبات وضعهما الاجتماعى الذى يضيق الخناق حولهما، نجد أنهما يرتدان إلى لحظات السعادة فى صباهما. وما إن يتخذا القرار «بالهرب من الماضى» حتى يتذوق دمسديل «الإحساس الرائع» الذى يعرفه «سجين هرب لتوه من زنزانة قلبه»، ويصيح قائلًا إنه «رجل خلق من جديد». وتنثر هستر خصلات شعرها، وتسترد بشرتها لونها الطبيعى، وترى «أن أنوثتها وشبابها وجمالها الأخاذ كلها نتاج ماض لا رجعة له، كل هذا وآمال شبابها الغض، وسعادة لم تذق لها طعمًا من قبل، تتجمع كلها فى لحظة واحدة هى هذه اللحظة». فى هذا الوقت الذى تتبدل فيه حالها، تبدو الأرض نفسها كما لو كانت تتخذ شكلًا جديدًا ينسجم مع هذه العاطفة الوليدة:

وكما لو كانت الظلمة التى كست الأرض والسماء ما هى إلا نتيجة لتدفق هذين القلبين المشبوبين، فقد اختفى كل ذلك مع تبدد أحزانهما. وفجأة ابتسمت السماء، وتدفق ضوء

الشمس ليغطى الغابة المظلمة، حاملًا معه السعادة إلى كل ورقة شجر خضراء، محيلًا الوريقات الصفراء التى سقطت على الأرض إلى لون الذهب يلمع على جذوع الأشجار الباسقة.

ويعلق هوثورن بقوله: «هكذا كان تعاطف الطبيعة فسواء كان الحب وليدًا أو يصحو من غفوة طويلة، فلا بد أنه يجلب معه ضوء الشمس، فيملأ القلب سعادة تفيض على العالم كله». وكما يحدث مع هولجريف وفيبى، فإن حب هستر ودمسديل يغير العالم كله. «فلو كانت الغابة مازالت مظلمة، لبدت مشرقة فى عينى هستر، وفى عينى آرثر دمسديل !». ولكن ما إن نعود خطوة إلى الوراء حتى نكتشف أن رؤية العاشقين إنما هى رؤية شخصية عابرة، فالمكان هو المكان، لم يتغير، «ومازال هو نفسه الغابة الهائلة المظلمة ذاتها». وما زال العالم يهدد سعادتهما، فلا يستطيعان الهرب من ظروفهما، ولا أن يغيراها.

إن الحل السليم فى «الخطاب القرمزى» يبرزه الفصل الذى يحمل عنوان «طفلة بروكسايد». ففى لحظات السعادة التى غمرت هستر قبل بداية هذا الفصل، نقلت الخطاب القرمزى من مكانه وهى تشعر بسعادة غامرة صبغت نظرتها إلى الطبيعة والمجتمع من حولها. ولكن الصغيرة «بيرل» التى تجسد لها خطيئتها، تطلب منها الإعراب عن مسئوليتها تجاهها. وبكل ما لدى الأطفال من نفاذ البصيرة تشير إلى صدر هستر وتقول بلهجة آمرة: «هيا - أخرجيه !» و«بإحساس مصيرى» تسترد هستر الخطاب «وقد خبا جمال أنوثتها وما بها من دفء كما يخبو ضوء الشمس، وبدت كما لو كانت ظلال كثيفة قد غلفت كيانها كله». وفى «الخطاب القرمزى» لا يستطيع العاشقان أن يهربا من ماضيهما بسهولة كما يفعل هولجريف وفيبى. وربما يأمل

دمسديل وهستر أن تجمعهما «حياة خالدة معًا»، ولكن لا أمل لهما فى اللقاء فى هذه الحياة.

وفى «قصة حب بلايثديل» يصبح المجتمع المثالى فى حد ذاته نعيمًا مقيمًا يكتب عنه بالتفصيل. وهى كعرض نموذجى يصور مجتمع الإيثار، فإن طبيعتها المنعزلة عن كل ما حولها تدعو إلى الإحساس بنشوة الحب فكفرديل يلاحظ أن من طبيعة مجموعتهم أن «تمنح أى فرد - ذكرًا كان أو أنثى - الحق فى الحب بصرف النظر عن أى شىء قد يراه الآخرون فى أماكن أخرى تصرفًا مناسبًا أو متعقلًا». ومثل هذه الحرية ممكنة لأن المجتمع الذى تمارس فيه بعيد تمامًا عن الحياة الحقيقية بكل ما يحدها من قيود زمنية ومكانية وأخلاقية. وما إن تفلت بلايثديل من إسارها وتكون أكثر تقديرًا للعالم الخارجى حتى يرى كفرديل أن الحب اللانهائى «يتبدد مع الأشياء التى منحته الوجود». ومن ثم فإن النهاية التى تقدمها الرواية هى نقيض لنهاية «المنزل ذو الواجهات السبع». وحين ينهار كيان هولنجزورث تحت وطأة اتهامات زنوبيا، ويتجه إلى برسيلا طالبًا العون، تكون الفرصة سانحة أمام المؤلف ليجعل الحب حلًا للمشكلات الرئيسية فى القصة، وخلق نهاية سعيدة. ولكن بدلًا من ذلك يقدم هوثورن سعادة مشروطة تتفق مع ظروف الحياة فى الرواية، فلا يسمح لهولنجزورث وعروسه أن ينطلقا سعيدين إلى مستقبل وردى، ولكن بدلًا من ذلك تقول زنوبيا لبرسيلا محذرة:

يا للطفلة المسكينة! أرى أنه ليس أمامك إلا الحزن يسكن قلبك عندما تنطفئ جذوة الحب فيه. آه! إن مجرد تفكيرى فى هذا يثير فى نفسى الرعدة من أجلك! ماذا ستفعلين يا برسيلا حين تبحثين عن شرارة واحدة وسط الرماد فلا تجدين؟

وتقول زنوبيا إنها من ناحيتها ستنسحب وتدخل الدير، ولكنها فى النهاية تفعل أكثر من هذا بكثير لتجعل كل شيء قاتمًا، فتنتحر. ويسهم وصف كڤرديل الواقعى لمشهد سحب الدخان وما نجم عن ذلك من تشويه لجسدها فى إنهاء الأحداث بشكل مأساوى.

وحتى بعد أن ينتهى كل شيء، فإن كڤرديل لا يترك هولنجزورث فى سلام، بل يتابع روايته لقصة العاشقين فيجد أن سعادتهما تشوبها ذكرى المأساة التى حدثت فى بلايثديل، وتنتهى الرواية والاثنان يحاولان ببساطة بذل أقصى ما فى وسعهما. عندئذ يضيف كڤرديل درسًا أخلاقيًّا حول مخاطر إسداء المعروف، وهو يفكر فى جسد زنوبيا أن يتحلل فى باطن الأرض، ويقول: «لأن الروح شيء يجل عن التقدير، فإن الجسد لا يلقى أى تقدير». وعلى أى حال فليست هناك نهاية سعيدة على الأرض. لقد تغير حال هولنجزورث - إلى الأفضل، ولكن عليه أن يعيش حياته ويجد ما يمكن تحقيقه من سعادة فى نطاق ظروف الحياة التى تصفها الرواية. لقد تغير هولنجزورث، ولكن الحياة نفسها لم تتغير.

ورواية «تمثال إله الغابات الرخامى» توضح التناقض بين لحظات الحب ومتطلبات الأحداث. وتدور حول دوناتيللو، بكل ما يحمله من براءة ومثالية تبدو جلية لأصدقائه فى لحظات عدة. وبعد حديث مع مريام يفكر كنيون فى طبيعة هذه اللحظات:

ولقد صور له خياله أنها هى أيضًا- مثلها مثل دوناتيللو - قد أصبحت على مشارف جنة خاصة بها فى رحلة حياتها الغامضة، جنة ألقيا على أعتابها كل ما مضى وكل ما هو آت، وباستثناء هذا الحوار الداخلى، كانا سعيدين معًا فى هذه اللحظة المواتية. اليوم يبدو دوناتيللو مثل كإله الغابات، وتبدو مريام كرفيقة له، حورية من حوريات الغابات

أو النافورات. أما فى الغد فسوف يصبحان مجرد رجل وامرأة يلفهما الندم، ويجمعهما رباط الجريمة، وينطلقان إلى مصير محتوم

وهكذا يلاحظ كتيون القيود الصارمة للحب المثالى متمثلة فى تاريخ حياتها الشخصى. ولكن فى «تمثال إله الغابات الرخامى» يتمادى هوثورن فى تقدير هذه اللحظات. فهى ليست محددة بالسعادة فى الحب، ولكن أى وقت يمكن للعاطفة فيه أن تلقى بمتطلبات الماضى بعيدًا هو لحظة مثالية. فحين يلقى دوناتيللو بالموديل إلى حتفها، تقول له مريام: «انس كل شىء! إلق به وراء ظهرك! ويقول هوثورن «إن الإثم له لحظاته الحافلة بالسعادة أيضًا»، وأن «النتيجة النهائية لخرق القانون هى الإحساس الطاغى بالحرية».

إلا أن لحظات المثالية لا تمر مرورًا عابرًا. فرواية «تمثال إله الغابات الرخامى» تدور فى جو فنى، وكثيرًا ما تدور مناقشات بأسلوب جميل حول فعل الزمن. فكنيون يعترض قائلاً «إن اللحظات العابرة.. عندما يصورها تمثال رخامى تضيع فى برودته» على حين تتابع مريام فيما بعد نظريته بقولها بضرورة التعبير عن الوجودية، وأنه يجب أن يبدد القديس ميخائيل فى الصورة التى تبينه بعد معركته مع إبليس، وقد صرع الشيطان لتوه. إن روما – هى مدينة الفن والتاريخ، هى بالدرجة الأولى مدينة يجد المرء فيها «صليبًا.. فى كل مكان – ويجد معه أيضًا شيئًا بذيئًا».

إن العقدة النهائية فى «تمثال إله الغابات الرخامى» هى واحدة من أغرب المتناقضات فى اللاهوت وهى فكرة «السقوط السعيد». وعند تطبيق هذا المفهوم على دوناتيللو، استرعى ذلك اهتمام من قاموا بدراسة أعمال هوثورن. وعلى أى حال فإن مهمته فى إيجاد الحل تتركز

فى كينون وهيلدا. وهنا يجدر عقد مقارنة مع الروايات الأخرى. فحين يقترح كنيون هذا «الموقف المحير» على هيلدا، حين يخبرها أن الخطيئة قد تكون فى النهاية شيئًا طيبًا، تجيبه بأن مثل هذه الفكرة «فظيعة»، وتتهمه بأنه «لا يدرك ما فى مذهبه هذا من سخرية ليس فقط بكل المشاعر الدينية ولكن أيضًا بالأخلاق، وكيف أنه يلغى أى مفاهيم دينية كامنة فى أعماق نفوسنا ويمحقها محقًا». ولذلك ترفض التفكير فى الأمر. ويرى بعض النقاد أن هوثورن كان يعبر عن رأيه الشخصى من خلال هيلدا ليبين إما شكه فى هذه المعتقدات أو كراهية لها. ولكن فى واقع الأمر، لا هيلدا تهرب من الواقع، ولا هوثورن يتملص من السؤال فالمسألة المثارة هنا سليمة تمامًا مثلما عبر عنها هيرمان ملفيل فى «بيير»، وهى أن هناك بعض الموضوعات لا يمكن للبشر أن يتناولوها بإسهاب. هناك وقت للإله، ووقت للبشر، إلا أن محاولة الخلط بينهما لا بد أن تؤدى إلى كارثة. إن خطيئة الإنسان هى حقيقة مؤكدة فى الديانة المسيحية، من هذا المنطلق كان فداء المسيح خيرًا لا شك فيه. وقد تكون هناك علاقة سبب ونتيجة بينهما لها معنى مثالى، ولكن هذه الأفكار تصبح مدمرة للعقيدة والأمل، وحتى للعقل فى مفهوم الحياة الدنيوية. إن مفهوم «السقوط السعيد» هو مفهوم غامض، أو يتجاوز حدود المنطق، ومن ثَمَّ فإن أى محاولة لترجمته إلى مفاهيم دنيوية هو إقرار لأبشع الجرائم تحت ستار أن الغاية تبرر الوسيلة. إن صديق هوثورن الحميم الذى عاصره قد أوضح فى روايته «بيير» ما الذى يحدث عندما ينظم شخص أموره الدنيوية وفق توقيت إلهى. ويبدى هوثورن نفس الإدراك لهذه الحقيقة فى روايته «تمثال إله الغابات الرخامى». فنموذج العاشقين ليس كافيًا ليغير الظروف القاهرة حولهما. ولكن الظروف القاهرة أيضًا ليست من

القوة بحيث تستطيع أن تقضى على عقيدة الإنسان. وفى النهاية التى وضعها هوثورن لآخر رواياته الطويلة يشير إلى أن الواقع والمثالية لا يمتزجان، وأن أى محاولة لمزجهما تؤدى إلى الفوضى.

إن الحلول التى وضعها هوثورن لرواياته توحى بأن المثالية فى الحب لا تدوم، وأنها تصبح أمرًا مشكوكاً فيه فى ظروف زمنية معينة. إن حياة الإنسان بدونها عقيمة، ولكن كما يقول هوثورن لا بد أن يدرك المرء أن الإنسان لا يقضى حياته كلها وهو فى قمة انفعالاته. وهو يرى أن الاعتقاد بأن المدركات الحسية يمكن أن تمحو أو تغير أو تتجاوز الظروف المحيطة بالفرد، إنما هو اعتقاد ساذج. إن دمسديل وهستر مخطئان إذ يظنان أن نقاء جوهرها سوف يبعد عنهما المتطلبات الاجتماعية للقرية المتزمتة، وكذلك مريام ودوناتيللو هما أيضًا مخطئان إذ يعتقدان أن باستطاعتهما أن يهربا من العقاب على جريمة القتل التى ارتكباها. إن التفكير الوضعى له حدود لا يمكن تجاوزها. صحيح أن العاشقين فى «قصته حب بلايشديل» يعيشان، ولكن سعادتهما تشوبها ذكرى بلايثديل الحزينة. وتبقى السعادة الخالصة بعيدة المنال. وأكثر من هذا فإن حلول هذه الروايات ترفض الاعتراف بالمثالية أو الواقعية. ولكن بدلاً من ذلك فإن الواقعية والمثالية تشكلان عقدة تعكس أعمق الأفكار التى عالجها هوثورن فى أعماله وهى: الكبرياء – كبرياء الروح، والغرور الذى يؤدى بصاحبه إلى الهلاك، والسقوط السعيد.

أما رواية «المنزل ذو الواجهات السبع» فقد كانت تمثل مشكلة من نوع خاص بالنسبة لهوثورن. فقد كان يعتقد أن «الخطاب القرمزى» رواية «بالغة الكآبة»، وأنه «من المستحيل تخفيف الظلال فى القصة

بإلقاء بعض الضوء عليها». وقد حثه وييل على إكمال رواية «يضيف إليها لمسات من روح الدعابة الجميلة». وفعلت زوجته نفس الشيء، وقد شكت من أنه حتى صورته الخاصة المنشورة فى صدر الكتاب كئيبة للغاية. ولكن كتابة «المنزل ذو الواجهات السبع» أصبحت «مستنقعًا لليأس والقنوط». وفى التاسع والعشرين من نوفمبر ١٨٥٠ حين كان من المفروض أن يكمل كتابة ثلثى الرواية تقريبًا، كتب هوثورن إلى الناشر قائلاً: لقد أعيانى التعب. إن يدى لترتعش من جراء الكتابة طوال اليوم». ويقول «إن الرواية تزداد كآبة وهى تقترب من نهايتها، ولكنى سأحاول جاهدًا أن أضيف إليها بعض اللمسات المضيئة» وعندما ظهر المقال النقدى الذى كتبه دايكنك مركزًا على ما فى الرواية من كآبة، رد عليه هوثورن بقوله: «لست أفهم تمامًا لماذا يبدو كل ما أكتبه كئيبًا فى نظرك» ثم قال: «أعتقد أننى كنت مدفوعًا برغبتى فى وضع نهاية موفقة للرواية». وكان جيمس ت. فيلدز قد قال نفس الكلام لدايكنك عدة مرات من قبل. وقد نشر المقال الذى كتبه وييل فى شهر يونيو، وفيه تنبأ بأن النقد سوف يستمر لمدة قرن كامل حين وجه اتهامه القائل بأن «النهاية منفصلة تمامًا عن الفكرة الأصلية المتكاملة، ومتداخلة مع وحدة العمل». وبدلاً من أن يتحدى هوثورن وجهة النظر هذه، اعترف فى النهاية بأن ملاحظات وييل كان لها أثر أبلغ من مجرد إسعادى، لأنها ساعدتنى على أن أرى كتابى».

إن نهاية «المنزل ذو الواجهات السبع» يجب ألا ينظر إليها كشىء شاذ تمامًا فى عمل هوثورن. فقد «سكب» فعلاً بعض الضوء على الصفحات الأخيرة، وأعطى للحظات الحب من المقدرات الزمانية والمكانية ما لم تحظ به أى من رواياته الأخرى. وبرغم ذلك فقد كانت الفكرة التى عالجها هذا الكتاب هى ضغوط الأحداث التى

لا ترحم، والغريب أن الطريقة التى حل بها المشكلة أكدت ما للأحداث من قوة هائلة. فلكى تكون النهاية مُرْضِية لا مفر من أن يتغير العالم كله. قبل ذلك حاول بنشيون أن يضع حدًّا للعنة بأن يعيد الحق إلى أسرة مول، إلا أن نفوذ الكولونيل العجوز نفسه قد حال دون ذلك، فى حين كان تعصب أقارب چفرى الشديد سببًا فى صرفه عن عزمه، ذلك التعصب الذى «يصل إلى درجة المرض فى كل فرد من أسرة بنشيون». والحب هو الحل الوحيد المؤثر. وسواء عرض هوثورن هذا بطريقة ساخرة أو كاعتقاد راسخ، فالنتيجة واحدة: لا بد أن يُغير هولجريف وفيبى الأرض، وأن يجعلا منها جنة مرة أخرى، لكى يستطيعا حل المشكلات التى تستعصى على الحل.

وفى أواخر حياته الأدبية، عكف هوثورن على كتابة أربع روايات لم يكتب لها النجاح، تدور كل واحدة منها حول أحد المبادئ الأساسية فى الحياة. فكل من هستر ودمسديل لم يجد العلاج الشافى فى إقامتهما فى بروكسايد، كما لم يستطع دوناتيللو ومريام أن يعودا إلى براءتهما الأولى قبل أن يَزِلَّا، وكما فى شخصيات كبار السن كما فى رواية «تجربة الدكتور هديجر» فإن شخصيات هوثورن تفشل فى مثل هذا البحث. ويبقى القدر قاسيًا لا يرحم. أما هولنجزورث وبرسيلا فإن سعادتهما محدودة، فى حين ييأس فانشو من الحصول على السعادة. أما العاشقان فى «الخطاب القرمزى». وفى «تمثال إله الغابات الرخامى» فهما يتوقعان السعادة فى العالم الآخر. أما نهاية «المنزل ذو الواجهات السبع» فهى التجربة التى يخوضها هوثورن حتى تبقى دنيا المثل على الأرض، وتطغى المثالية على الواقعية، إلا أنها تعرض نفس الفكرة التى ترد فى رواياته الأخرى، ولكن بطريقة مغايرة. إن هوثورن لم يكن راضيًا عما فى أعماله الأخرى من كآبة، ولكن لم يكن لزامًا عليه

أن يغير أسلوبه لكى يضفى لمسات من «ضوء الشمس الغاربة» على كتابته. وبالرغم من أن النهاية ليست ناجحة شكلاً إلا أن المضمون يبقى فى نفس مستوى رواياته الهامة الأخرى.

الفصل الثانى

الأخلاقيات والقيم الجمالية فى حكايات بازل وإيزابيل مارش لوليم دين هاولز

كان بازل وإيزابيل مارش الشخصيتين اللتين استخدمهما وليم دين هاولز فى تجربته الأدبية الأولى، وفى تجارب تلتها بعد فترة طويلة مبرزًا موهبته الروائية. ولما كانت مغامراتهما الأولى تشبه مغامرات هاولز نفسه، فقد جرت العادة على تناول هاتين الشخصيتين كبديلين لوليم دين هاولز وزوجته إليانور. وتتركز معظم الدراسات التى تناولت الروايات الأقل شهرة والتى ظهرت فيها هاتان الشخصيتان حول ما يمكن أن تقدماه من دلائل قد تؤدى إلى المزيد من فهم مدخل هاولز إلى الواقعية. إلا أن إدوين هـ. كادى وهو أهم من تناولوا حياة هاولز يعترض على مثل هذا النقد بكل عنف:

ولكن العروسين بازل وإيزابيل مارش فى رواية «رحلة زفافهما» ليسا هما وِيل (وليم) وإليانور هاولز. إنهما من بنات أفكار هاولز تمامًا كما كان هاملت من بنات أفكار شكسبير... كلاهما حاول، وقد نجحا - كل بطريقته الخاصة - فى خلق بناء درامى من الأوهام استطاع أن يجعل الكلمات المكتوبة قادرة على إثارة خيال القارئ، وكلاهما اضطر إلى أن يعتمد على قدراته على إثارة الخيال عن طريق الوهم، وبذا يمكن استهواء ذلك الخيال، أو حثه على خلق التجربة فى ذهن القارئ.

وبسبب الدور الذى لعبه بازل وإيزابيل مارش فى تطور التخيل

والإبداع الآدبي لدى هاولز - كان الموضوع الموحد الوارد فى روايتهما جديرًا بأن يلقى معالجة لما فيه من ثراء فى التطور، وبسبب ما يقدمه من تماثل ليس مع مدخل هاولز إلى الواقعية فى الأدب كما ورد فى مذكراته، وإنما مع أعمق تجاربه كفنان مبدع خلاق. ففى حكايات أسرة مارش موضوع يبدأ فى «رحلة زفافهما» ويتطور تطورًا كبيرًا فى «مخاطرة بحثا عن مصير جديد»، ويزداد عمقًا وتعقيدًا فى الأعمال الأقل شهرة التى ظهرت فى التسعينيات. وتتصاعد الأحداث التى يعبر عنها هاولز بأسلوب يصف فيه كيف اكتشف بازل وإيزابيل مارش الطريقة الملائمة لكى يشاهدا أمريكا فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وكيف استطاعا أن يتفهما الأزمة التى حلت بالمدن فى التسعينيات والطريقة التى واجها بها مسئوليتهما الأدبية فى تعاملهما. وتتميز كل خطوة بولع الزوجين بالنظرة الجمالية، ثم تراجعت هذه لتحل محلها الرؤية من منظور أخلاقى فى النهاية. وحاجة بازل وإيزابيل مارش إلى الجمال تعكسها عادتهما فى الانقياد لعواطفهما فى كل ما تقع عليه عيونهما، فيلجآن إلى الخيال وتوهم الأشخاص والأماكن والأشياء، لإرضاء فضولهما الشديد ورغبتهما الملحة فى المغامرة. وتتوالى المغامرات، ومع كل مغامرة منها يزداد اقترابهما من المنظور الأخلاقى، مما يفتح أمام هاولز المجال لكى يكتب عن الأخلاق مع تطور الشكل الروائى. وتعكس اللهفة التى يبديها بازل وإيزابيل مارش نحو كل ما هو رائع مبهر أكثر من اهتمامهما بكل ما هو حقيقى موقف هاولز نفسه فى مطلع حياته فى الجمع بين الرومانسية والواقعية كما أوضحت الدراسات السابقة. إلا أن الاهتمام بالجمال والأخلاقيات من منظور موضوعى هو الذى يوضح كيف أن أسرة مارش، بكل سلوكياتها، ما هى إلا نتاج خيال هاولز. كما أنها

تفتح مجالا لعقد مقارنة بينها وبين مشكلات المؤلف نفسه تجاه مسئوليته كفنان خلاق.

ويبدأ هاولز «رحلة زفافهما» بمقدمة قد يعتبرها البعض بداية للواقعية الجديدة، ولكنها تشير بشكل خاص إلى خططه بالنسبة لأسرة مارش، ودور الزوجين فى هذه الرواية. يقول هاولز «لن أفعل أكثر من أن أتحدث عن بعض السمات العادية فى الحياة الأمريكية كما بدت لهما». والكلمات الأخيرة فى هذه العبارة لها ما يبررها، فملاحظاتهما كلها، بما فيها من إيجابيات وسلبيات، هى التى تشكل الإيقاع الأساسى للأحداث، وتنوعها بين الجمال والأخلاق. وهذه الرواية الأولى تلت كتابين ناجحين من كتب الرحلات هما: «الحياة فى فينسيا»، و«رحلات إيطالية» ظهر فيهما أسلوب هاولز الخاص فى الوصف. ورواية «رحلة زفافهما» تضع هذا الأسلوب نفسه موضع الاختبار.

ويتأكد الفصل بين الجمال والأخلاق فى أول أحداث الرواية حين تضطر العاصفة الثلجية بازل وإيزابيل مارش إلى تغيير وسيلة السفر التى سوف يستخدمانها. وبالرغم من أن العاصفة قد سببت المتاعب لهما وللآخرين فإنهما يتقبلان ذلك كقيمة جمالية. فهما يدركان أن العربة مكتظة مما يشكل خطورة على الجميع، وأن «الخيول تتواثب بفعل ضربات كرات الثلج شديدة البرودة». ولكن فى النهاية «يشعر أصدقاؤنا كما لو كان هذا كله فصلا من التمثيل الصامت الطبيعى المؤثر وضع خصيصًا من أجل إمتاعهما». حقًا «كان هناك شيء ما يجعل كل هذا يبدو كمشهد مسرحى». وعندما يبدآن رحلتهما كثيرًا ما يلجآن إلى الجانب الجمالى درءًا للملل، ومن أجل إشباع فضولهما

فإنهما يضفيان لمسة شاعرية على كل ما تقع عليه عيونهما تقريبًا. وهما يدركان تمامًا ما يفعلان. وهذا الإدراك يزيد من استمتاعهما، كما يزيد المشكلة تعقيدًا، إذ أنهما يتغلبان على ملل الانتظار باختراع القصص عن كل ما حولهما. ونعرف أنه «من خلال ملاحظاتهما استطاعا أن يكوّنا صداقات حميمة عديدة، وكذلك عداوات مريرة مع أناس لم يشاهداهم إلا لفترة نصف دقيقة، وذلك بناءً على مظهرهم الشخصى، أو ملبسهم». وتستغرقهما أحلام اليقظة بطريقة ممتعة إلى درجة أن مشاعرهما تجاه إحدى الشخصيات العابرة تبلغ من القوة حدًّا جعلهما يعتقدان أنهما «لو كانا صديقين للشاب ولأسرته لأجيال عدة تجعل من الضرورى أن يذهبا إلى والديه ويخبراهما بأى ضرر يوشك أن يحيق به – لما بلغ بهما اضطراب الأعصاب هذا الحد نتيجة لسلوكه المحفوف بالخطر». ولكن مثل هذا التلاعب بالقيم الخلقية هو مجرد مشاعر جياشة، وأنه «بعد كل ما قيل ما زالت الساعة الثامنة، وأمامهما ساعة كاملة قبل أن يبرحا المكان».

وحتى تكتمل للزوجين القيمة الجمالية لكل ما يعرض لهما من مشاهد خلال رحلتهما، فهما بحاجة إلى وجهات نظر أناس آخرين. وقد كانت إضافة شخصيات مختلفة إلى الصورة جزءًا من تكنيك هاولز فى الوصف فى كتب الرحلات التى قدمها قبل ذلك. وعندما يشاهد الزوجان برودواى فى نيويورك، وتشعر إيزابيل بخيبة الأمل يقول لها بازل: «ربما يبدو الشارع رائعًا إلا أنه ينقصه وجود جماهير غفيرة من الناس حتى يبدو فى أبهى صورة». إن السر يكمن فى «هذه الشلالات المتدفقة من البشر» التى تصدر هديرا «كشلالات نياجرا»، فهى «كالنبيذ الجيد» بالنسبة له. ولكن عندما لا يستجيب الناس لنداء الجمال، ويصبحون أقرب إلى الواقع منهم إلى الرومانسية، تمط إيزابيل

شفتيها استياءً. فذلك الشخص الغريب الساحر الذى التقيا به فى السفينة وهى تبحر فوق نهر سانت لورنس، بعد البحث والتدقيق، يتبين أنه ما هو إلا شخص وضيع يتحدث بلهجة تثير الإشمئزاز. والهنود الذين التقيا بهم عند شلالات نياجرا أزعجوا إيزابيل «بلغتهم الإنجليزية السليمة، وقبعاتهم الحريرية، ومذهبهم البروتستانتى، وصحتهم الجيدة».

وحتى هذه اللحظة فإن إحساس بازل وإيزابيل مارش بالجمال بكل ما حولهما يتسم بالبراءة، إلى أن يلتقيا بنماذج من المعاناة الحقيقية تتطلب استجابة من نوع آخر، استجابة أخلاقية، فلا يسعهما إلا أن يعاملاها بنفس الإحساس بالجمال. ففى مونتريال يتذكر العروسان بسعادة «البلاد التى يرثى لها التى نحبها جميعًا». وقد يسعد الإنسان الحظ فيلتقى فيها «بشخص رائع يشبه الشحاذ الإيطالى»، وأمثلة أخرى مشابهة. ومثل هذه الفقرات قد تسبب إزعاجًا لمن يقرؤها إذا لم يكن واضحًا له منذ البداية أن هاولز يقصد بها أن يسخر من الزوجين المرحين سخرية لاذعة. ففى مدينة نيويورك، وفى أثناء جولة فى شوارع المدينة، يقدم لنا العروس الشابة وهى تمسك بطرف ردائها «وتبتعد برشاقة عن صف طويل من صناديق القمامة قد رصت على جانب الطريق كالحراس وهى تقول: «يا للروعة!». وحتى يكون الأمر واضحًا لنا تمامًا يذكرنا هاولز بأن هذه هى صناديق القمامة «التى تبحث فيها الأمهات والأطفال المساكين عن قطع من الفحم مستخدمين أيديهم للوصول إليها».

وبرغم هذا فالمدهش حقًا بالنسبة لسلوك بازل وإيزابيل مارش هو أنهما فى أكثر من مناسبة يقتربان من موقف أخلاقى حقيقى،

إلا أنهما يتراجعان مرة أخرى ويعودان إلى القيم الجمالية. ففى أثناء جولتهما بالسيارة فى شوارع المدينة يعجبهما منظر «واجهات المنازل المبنية من الأحجار البنية اللون والتى تكاد لا تنتهى»، ويكون لديهما من المشاعر ما يجعل المنظر «يثير فيهما الأسى لو كانت مجموعات المنازل تستبق معًا فى محاولة لأن تصل إلى مكان لا تدركه أبدًا». ولكن حين يصل الحديث إلى من يسكنون هذه المنازل فإن أقصى ما يستطيع بازل وإيزابيل مارش أن يفعلاه هو أن يتخيلا أنه «فى مكان ما من مدينة نيويورك لابد وأن جريمة القتل التى تقع كل يوم تتم الآن».

... وتساءلا عما تكون جريمة اليوم، وفى أى مكان مزدحم أو وكر من أوكار المجرمين على جانبى النهر ستتم – هذا طبعًا إذا لم تقع فى أحد المساكن الشاهقة الأنيقة التى يمران بها. ففى ضوئها الخافت يكون من السهل قتل السيد، ثم يترك هكذا دون أن يكتشفه أحد، أو يحزن عليه إنسان، فالأسرة لا تدرى عنه شيئًا إذ هم فى الجبل أو على شاطئ البحر. تخيَّلا المعارك التى تدور فى فصل الصيف بكل فظائعها، وتصوَّرا ما يشعر به البحارة من لوعة حين تتحطم سفنهم على السواحل فى المناطق الحارة، والبؤس الذى يعانيه عمال الشحن وهم يفرغون حمولاتها من الفحم على أرصفة الميناء. ولكنهما أخيرًا اتخذا مجلسهما على مقعدين متقابلين فى السيارة المزدحمة، وبدا كما لو كانا قد افترقا بعيدًا بعيدًا فى الزمان والمكان. وتبادلا النظرات فى يأس عبر فراغ بينهما بدا كما لو كان بحرًا هائلا، وتساءلا فى صمت: ترى متى بدأ أجدادهما رحلة زفافهم؟ وفى أى مدينة بعيدة كان ذلك؟ ثم ودع أحدهما الآخر فى صمت، وانتظرا نهاية العالم وقد علا الأسى والصبر وجهيهما.

إن ما بدأ كاهتمام بالمبادئ الأخلاقية أصبح مجرد حلم جمالى خالص يصعب عدم الاسترسال فيه. وهذه السمة فى الرحلة الخيالية تتنبأ

برحلة مارك توين الأكثر جدية فى كتاب «الظلام الكبير»، وفيها يحلق الخيال فترة طويلة، وتزداد الأمور تعقيدًا حتى ينتهى الأمر بالشخصيات وهى تنظر فى يأس عبر الهوة التى تفصل بين الواقع والخيال، وقد انتابها الشك حتى فى الموعد الذى بدأت فيه الرحلة.

وبالرغم من أن خيال بازل وإيزابيل مارش الجامح يثير الضحك دون أن يتسبب فى أى ضرر، بعكس أسرة إدوارد فى قصة مارك توين، فأحيانًا يعتقد المرءُ أنه من الصعب أن يشعرا بالعطف أو الحنان تجاه أى إنسان على الإطلاق، كما يشير إلى ذلك هاولز فى وصفه للحادث الذى وقع للزورق ليلا، إذ تقول إحدى السيدات «لم أسمع سوى رنين خافت للغاية صادرًا من الثريات. أيكون اصطدام قارب بآخر يتسبب فى إغراقه أمرًا هينًا إلى هذا الحد؟». والواقع أن الأمر يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لأى مشاهد محايد. وبالرغم من أن هاولز يكتب قائلا «وتم نقل شىء ثقيل كانت تصدر منه صيحات ألم رهيبة» – فإن المرء ينطبع فى ذهنه أن ما رآه بازل ما هو إلا «صُوت حشرجة وأنين منتظم كصوت آلة، بل إنه ظن بعض هذه الأصوات كذلك فعلا». وفى الصباح التالى يظهر رجل «مظهره مبهر كما لو كان لوحة رفائيل الخالدة 'صياد الجبل'، فى حين «يفكر بازل فى الرجل المسكين الذى احترق جسده وقد تدفقت مشاعره عطفًا عليه»، فنعلم أن هذا المسكين «يبدو كما لو كان نوعية مختلفة من الكائنات، تمامًا كما يبدو المنكوبون دائمًا فى أعين السعداء. كان العطف الذى أحسه بازل نحوه مجردًا، وكما كان صدمة له، كان أيضًا باعثًا على تسليته».

وفى لحظة معينة يفكر بازل وإيزابيل فى مشكلة التصرف بإنسانية

بعد أن شهدا رجلا يقضى نتيجة لضربة شمس فى البداية تعامل بازل مع الموقف من منظور جمالى. وهاولز كراوية يقول بقسوة: «تناول بازل شرابه، ثم توقف ليلقى نظرة على هذه المجموعة التى تصلح لأن تكون نموذجًا لتمثال واقعى يمثل البيئة المحلية، يحمل عنوان «ضربة شمس»، ويلقى رواجًا هائلا فى موسم الصيف»، إلا أن إيزابيل روّعها المنظر، وقد اعتقدت أنه قد يكون بازل، وقالت «لو حدث لك أى مكروه فى نيويورك لوددت أن يبدو المتفرجون كما لو كانوا يرون إنسانًا يتألم». ويدافع بازل عن نفسه وعن غيره من المتفرجين بردّ يصف موقفه هو وإيزابيل من الأحداث التى وقعت فى الرحلة:

لا يوجد شىء أصعب من أن يدرك المرء أن هناك بشرا فى هذا العالم سواه هو ومن يحب. ولكن لنحمد الله على أن الشخص الموجود هناك الآن لدى الصيدلى شخص آخر سوانا، فلنذهب إلى القارب بأسرع ما يمكن، وننتهى من هذا الحلم الفظيع. ثم أضاف «يجب أن نستقل عربة - كان المفروض أن نفعل هذا من قبل - على أى حال لست آسفًا على ذلك إذ أتاح لنا ذلك أن نشهد ما حدث».

ويخبرنا هاولز أن هذه الرحلة الخيالية كان فيها لحظات رعب - إذا ما تخلى المرء عن الرومانسية وناقش الجانب الأخلاقى. فالزوجان يحميهما حبهما المتبادل الأنانى، ومن هذا المنطلق فهما يضفيان لمسة شاعرية على كل شىء. وحتى يجعلا رحلتهما أكثر إمتاعًا، تمتد نظرتهما الجمالية فتشمل كل شىء. وفى النهاية حين يعجزان عن «استخلاص أى متعة من المشهد الماثل أمامهما» فإنهما بسرعة «يكفان عن النظر من نافذة السيارة» وينظران «حولهما عسى أن يجدا شيئًا يمتعهما داخلها». وهما «سائحان يصفان المنظر الذى يشاهدانه عبر نافذة العربة من خلال الستائر المغلقة». ونظراتهما المحدودة فى الزمان

والمكان إلى كل ما حولهما من مشاهد مهيبة تعطيهما حق التعبير عن القيم الجمالية فى كل ما يشاهدانه «لقد استمتع، ومعه إيزابيل، بالصورة البشعة بكل الحماس الذى يملكه من ينقادون لعواطفهم، وينظرون إلى متاعب الماضى وهم فى حماية حاضر يمنحهم الأمن والسلام. لقد كانا شاعرين لكونهما عروسين. وطالما احتفظا بهدوئهما ففى استطاعتهما أن يحيلا الواقع كله إلى أساطير ممتعة». ونادرًا ما اهتزت أعصابهما، لأنه بالرغم من المناظر التى شاهداها فى كندا، وحتى فى أمريكا، فإن لديهما «روح الاستعلاء التى يتميز بها من يسافر إلى بلد غريب». وبدافع من تجربتهما فى أوربا «لم يستطيعا أن يتصورا أن هناك من يحب نيويورك كما أحب دانتى فلورنسا، أو كما أحبت مدام دى ستايل باريس، أو كما أحب جونسون لندن». لقد قال أولوف فركستد «لقد كان تخلى هاولز عن البحث عن كل ما هو مبهر جزءًا من اكتشافه لطبيعة أمريكا»، وليس غريبًا أن نجده يطالب شخصيتيه بأن تكون رؤيتهما لأمريكا بنفس الطريقة الزائفة التى شاهدا بها أوربا.

ولكن عادة المغالاة فى الوصف هذه - برغم قوتها - ليست هى كل نواحى القصور فى شخصيتى بازل وإيزابيل مارش. ففى «المسرحية المعقدة الهائلة» عنهما «كانا فى موقف الممثل والمتفرج فى نفس الوقت». ولكن انغماسهما فى حب الذات قد أبعدهما عن كثير من ماجريات الأحداث فى هذه الرحلة الأولى. «لقد كانا موجودين فيها، ولكنهما لم يكونا جزءًا منها». ولم يكونا جزءًا منها حقًا إلا عندما تعلم بازل من «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» حقيقة مشاركة الناس فى كل شئونهم. ويقول بازل لإيزابيل: «إن كل الجمال الموجود فى أى شىء سواك ليس إلا مجرد موكب بالنسبة لى». ونحن نتصور أن هذا

الشعور متبادل، ومن ثَمَّ فإن اختلاقهما للقصص مثل اضطرارها إلى الإعتراف «للقس بردائه الأسود فى الشارع» يبدو جليًا فى حلمها الأخير بأنها «كانت تدلى باعترافها للقس، وأنها لم تدهش إطلاقًا حين وجدت أنه هو نفسه بازل يرتدى درعًا يرجع تاريخه إلى القرون الوسطى». فكل أوهامها فى النهاية تدور حوله، فهو محور حبها.

وأغلب الرحلة تدور حول هذا الموضوع، وهو أن بازل وإيزابيل إذ يشعران بالأمان فى حبهما يستمتعان بكل ما فى رحلة زفافهما من نواح جمالية وترفيهية، وهذا بحق هو أدب الرحلات.[١] ولكن الحدث الأخير فى جولتهما يمثل ذروة الأحداث كلها التى تشير إلى نمو الشخصيات بما يتجاوز مرحلة الجماليات، وتطور ذلك فى «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد». فعندما تصل أسرة مارش وأسرة إليسون (وقد التقوا معهم لأول مرة فى نياجرا) إلى الفندق فى كويبك، تجد الأسرتان أن الجناحين اللذين اعتادا النزول فيهما مشغولان، ولا توجد إلا غرفتان خاليتان، فيتقاسم الرجال حجرة تاركين إيزابيل وكيتى ومسز إليسون يتقاسمن الحجرة الأخرى. وليس هذا بكل شيء، فإن بازل وكولونيل إليسون يجدان فتاة شابة فى حجرتها، وهى عضو فى إحدى الفرق المتجولة التى تحتل ذلك الطابق بأكمله، ثم تعود الأمور إلى نصابها، ولكن بعد أن تحدث بعض المفارقات. وفى النهاية يتقبل بازل والكولونيل وجود مفارش غير متناسقة ببساطة، ثم يأويان للفراش. وما يكادان يفعلان ذلك حتى يستيقظ بازل – فقد استولت فرقة الممثلين على الفناء وأخذوا يغنون لزميل لهم. وتذهب الضجة بالنوم، إلا أن العريس الذى ضرب حوله الحصار يلجأ إلى النظرة الجمالية للخروج من هذا المأزق:

لم يكن هذا كله ليعنى أى شىء بالنسبة لبازل، فقد كان باستطاعته أن يستعيد فى ذاكرته أشياء أمتعته، فوجد فيها إرضاءً أكثر. وجال ببصره فى ضوء القمر يغطى الأسطح العالية من حوله بنوره الفضى، ونظر إلى حدائق الأديرة، وأبراج المدينة الجميلة، وهو يفكر فى أن كل هذا الجمال الذى يلفه ليس بحاجة إلى سحر هؤلاء المغنين الأسبان وظرفهم. وشعر بالامتنان لهؤلاء المساكين كما لو كانوا قد أسدوا إليه معروفًا.

هذا نموذج لإحساس أسرة مارش بالجمال، ويبدو أن هذا الحادث يقدم صورة واضحة لذلك، إذ أن «ممارسة المجموعة للحب كان اللمسة الأخيرة فى مسرحية فكاهية لم يستطع بازل أن يتقبلها كحقيقة واقعة، بل بدت كمشهد يراه على خشبة المسرح». ولكن عندما يستغرق فى النوم يبدو لنا ما يدل على حدوث تغير كبير فى شخصيته، فبدلا من أن يتابع هو وإيزابيل الأسلوب الذى اعتادا عليه فى الانتقال من الأخلاقيات إلى الجمال، نجده يفعل العكس: «كان يشعر بلمسة حنان نحو أولئك المساكين – مشاعر بلغت من الرقة حدًّا ضمت فيه العالم بأسره». ولكن لو بدا لنا أن هذه هى نهاية انعدام التوازن بين القيم الجمالية والأخلاقيات، وهو ما تتميز به أجزاء كثيرة من «رحلة زفافهما»، فلابد أن نعيد النظر فى الأمر مرة أخرى. فكما سيفعل هاولز فى روايته «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» فيما بعد، نراه حريصًا على ألا يتجاوز الحدود فى إضفاء الشاعرية على روايته بإختيار نهاية عاطفية. لا شك أن بازل مارش قد تطورت أخلاقياته فعلا، وإن كان تطورًا ضئيلا (فمشاعر العطف نحو مجموعة الممثلين قد توحى ولو بصورة بسيطة بما حدث فى «البحار القديم» نحو ثعابين البحر)، إلا أن هاولز يحرص على ألا يتجاوز هذا التطور حجمه الحقيقى.

ويعود بازل إلى بوسطون وقد أسعدته الرحلة كما أسعده موقفه الأخلاقى الجديد - حسب اعتقادنا. والدليل على هذا هو الحرارة التى استقبل بها «رجلا لم يكن يعيره أى اهتمام، وربما كان يسعى إلى تفادي اللقاء به، ولكنه الآن اندفع نحوه بحرارة، وصافحه بقوة، وقد اتسعت ابتسامته لتغطى وجهه كله». هذا إذن مشهد رائع للحب الأخوى ومولد صداقة حميمة، ولكن هاولز يقضى على نبض الحب بقوله: «ولكن الرجل الآخر ظل جامدًا، وقد أصابته الدهشة لهذه الحرارة المفاجئة، فأخذ يسب الغبار والحرارة ثم قال: «ولكنى ذاهب إلى نيوبورت غدًا صباحًا، وسأبقى هناك أسبوعًا. وبهذه المناسبة، يخيل لى أنك محتاج إلى شىء من التغيير. ألن تذهب إلى أى مكان هذا الصيف؟» ويعترف بازل إلى إيزابيل قائلا: «وهكذا ترين يا عزيزتى أن رحلاتنا هى تجربة خاصة لن نستطيع نقلها إلى غيرنا... وحتى لو حاولنا فلن نستطيع أن نجعل رحلة زفافنا ملكًا لهم». حتى ما يحدث لهما من تطور على المستوي الأخلاقى هو أيضًا ملك لهما... شىء خاص بهما. ومن الغريب أنهما بعد أن ظلا منعزلين داخل نفسيهما وقيمهما الجمالية بصورة تخلو من كل مشاعر التعاطف مع الغير، فإن عنصر «المشاركة» الأخلاقية يبقى أيضًا تجربة شديدة الخصوصية بالنسبة لهما. ولكن هاولز سيفعل نفس الشىء فى نهاية روايته «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» أيضًا. فبعد فترة طويلة من التربية الأخلاقية يتقبل بازل مبدأ المشاركة، ولكنه لا يمنح الفرصة للقيام بعمل كبير ينم عن ذلك. ويظل بازل وإيزابيل مارش قابعين داخل ذاتيهما ومبادئهما فى نهاية «مخاطرة بحثا عن مصير جديد» تمامًا كما يفعلان هنا فى نهاية «رحلة زفافهما». إن التطور الذى حدث لهما داخليًا هو المهم.

إن تطور بازل مارش نحو فهم نظرية «المشاركة» ثابت كتابة،

كما يتضح من القراءة الواعية لرواية «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد». ولكن ما يسبقه من عدم التوازن بين القيم الجمالية والأخلاقيات يجب أن يلقى اهتمامًا، فهنا يوجد تشابه كبير مع «رحلة زفافهما» وما تلاها من أعمال.

وعندما نلتقى ببازل وإيزابيل مارش بعد حوالى عشرين عامًا نجد أنهما ما زالا يجدان متعة فى المغامرات الحسية، فهما «يحبان أن يلهوا وهما آمنين فى موقفهما المتميز فى الواقع. وعندما يبدآن رحلتهما الجديدة – وهى فى هذه المرة الانتقال إلى مدينة نيويورك بصفة نهائية، تعاودهما عادة اختفاء الصبغة الجمالية على كل ما يقع تحت أبصارهما من مشاهد. وفى بعض الأحيان تتاح لهما فرصة التعبير عن مشهد رائع حقا. فعلى سبيل المثال حين يعجبان بمنظر الخط الحديدى المرتفع ليلا، يكون ذلك فرصة لهاولز ليقدم أحد أروع النصوص الوصفية التى صاغها قلمه:

بدأ الخط الحديدى كما لو كان قد ضل الطريق، ثم اهتدى إليه آلاف المرات، فى ضوء يتوهج ويرتعش وقد امتزج نور المصابيح الكهربية الفضى كضوء القمر بذرات الغاز الحمراء هنا وهناك. أما الأشكال الهندسية الجميلة المتمثلة فى المنازل والكنائس والأبراج، فقد حجبت الظلمة ما بداخلها من أسرار. أما خيوط الدخان المنبعث من القطارات الغادية والرائحة والتى تتفاوت قوة أو ضعفًا، معلنة عن اقترابها من المحطات، فقد كانت تشكل منظورًا بالغ الروعة.

ويبدو الموقف كله ممتعًا بسبب الفرصة الفريدة التى يهيئها السفر لبازل. فبالنسبة له «كان هذا أجمل من المسرح الذى تذكرته وأنا أرى هؤلاء الناس من خلال النوافذ». وهنا تبرز لنا صورة الزوجين المحبين للاستطلاع فى «رحلة زفافهما» وهما يصيحان «يا للروعة!

يا له من مشهد! يا لها من متعة بلا حدود!»

«اللهو بكل ما هو شاعرى... والإحساس بالجمال حتى فى الأشياء المألوفة» - هناك أمثلة كثيرة على هذا عندما يحضران إلى المدينة لأول مرة، ويتجولان فيها بحثًا عن مسكن لهما. ولكن عيونهما لا ترى إلا الجمال، لا ترى المعاناة إطلاقا». ففى ميدان واشنطون «التقيا بمشاهد الفقر المعروفة التى ألفا رؤيتها فى جنوب أوربا، وعاودتهما أوهامهما بأنها لم تخلق إلا لكى يستمتعا بها، وأن فى هذا تعويضًا كافيًا عما فيها من فقر». ويعتقد مارش أنه قد أدى ما عليه من ديون من الناحية الأخلاقية «عندما يسمح لطفل صغير من نابولى بتلميع حذائه». وفى غمرة انبهارهما يفضلان «شارع موت» على الشارع الخامس. وتبدى إيزابيل افتتانها بصبى ملون يعمل حارسًا - كما سبق أن أبدت إعجابها بالساقى فى «رحلة زفافهما» وتقول: «نعم - أنا أحب الجنس كله» فهم بالدرجة الأولى مثل «الملائكة». وتنكر إيزابيل تمامًا وجود أى معاناة بين الناس فى المدينة: أعنى أنها قد تبدو لنا معاناة، أما بالنسبة لهم فقد اعتادوا هذا طول حياتهم، فلا يشعرون كثيرًا بالمتاعب». ونحن نتمنى ألا يشعروا فعلا بالمتاعب، من أجل بازل وإيزابيل. فكما يقول بازل: «حتى لو كانت هناك معاناة، فهم يبدون غاية الابتهاج».

وكما فى «رحلة زفافهما» فإن جذور حبهما للجمال ترجع إلى الدافع الذى حدا بهما إلى القيام برحلاتهما. ففى الرواية الأولى بحثا عن كل ما هو رائع ومبهر يتحدى بجماله ما شاهداه خلال تجربتهما فى أوربا، والآن، مرة أخرى - وبعد فترة طويلة - يرغبان فى «إشباع إحساسهما بالجمال، وتجديد متعة السفر التى كادت أن تخبو، وأن يعودا

مرة أخرى إلى أوربا التى عرفاها فى شبابهما». وحتى تتعقد الأمور فإن أوربا نفسها قد «خبت» وإذ «يتذكران برودواى التى عرفاها منذ خمس سنوات مضت، أو عشر، أو عشرين، بكل ضجيجها، وحركة سيارات الأتوبيس الزاهية الألوان، وضجة المرور الصاخب، فهما يفتقدان «الماضى بكل صخبه». وعلى ذلك فإن إحساسهما بالجمال هنا يهدف إلى تحقيق غرضين، فإلى جانب إضفاء لمحات الجمال الأوربى على أمريكا، هناك أيضًا استعادة رؤى رحلة زفافهما فى السبعينيات من القرن التاسع عشر، بكل ما فيها من سحر وخيال.

ولكن هذا هو المستحيل. فهما قد كبرا عشرين عامًا، وهذه حقيقة لا مفر منها، كما أن البلاد نفسها قد تغيرت بما يتناسب مع هدف هاولز من كتابة هذه الرواية. فقد أجاد هاولز وصف الأزمات الاجتماعية التى عاصرها. ومهمة بازل وإيزابيل مارش هى فى الواقع صنع الرواية نفسها، فكما يقول بازل «نحن سجناء الحاضر» وهو حاضر حقائقه تُكذِّب الجمال الوهمى الذى يحاول هو وزوجته أن يفرضاه عليه. وعند ذهابهما إلى نيويورك يبذلان كل ما فى وسعهما لكى تبدو المشاهد التى تقع عليها أبصارهما جميلة، وبرغم كل شىء فقد عقدا النية على أن يظلا سعيدين. «إن التعساء هم الذين يرون التعاسة» - كما يقول مارش فى إحدى المناسبات. إلا أن هذا المغزى ينطبق عليه هو أيضًا. لذا لابد أن يتغير هو وإيزابيل حتى يمكنهما أن يريا الحقائق الاجتماعية فى نيويورك من منظور أخلاقى.

وطالما ظل بازل وإيزابيل محتفظين بتوازنهما، فلا سبيل إلى تحقيق ذلك، أو الوصول إلى ما فى المشاهد التى يريانها من لمسات إنسانية. فبازل يستقل الترام بحثًا عن كارثة تبعث فى النفس المتعة، ويقول هاولز:

لابد أن ندرك أن ذلك لم يكن بالشيء العسير. وتمضى العربة وبازل ينظر مليًّا إلى هؤلاء المساكين والأفكار تلح عليه: ترى فيم يفكرون؟ وما هى آمالهم، ومخاوفهم، وأفراحهم؟ وأتراحهم؟ ترى أين يعيشون؟ بل كيف يعيشون؟ وتمضى العربة تنهب الطريق الكئيب القبيح إلى (باورى).

ولكن لأن بازل لا يعير الأخلاقيات اهتمامه، يجد أنه من الصعب عليه أن يتصرف إلا من منطلق الجمال. وحتى عندما تبدو بادرة استجابة أخلاقية، كما يحدث عندما يبدى اهتمامًا بمجموعة من المهاجرين وهم ينزلون إلى البر فيتمنى – من أجل مصلحتهم – لو أن الحكومة «صحبت كلا منهم إلى منزله حيثما كان داخل حدود بلادنا». سرعان ما تتحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية، ونعلم أنه «كان يعتزم أن يستخدمهم كعامل بالغ التأثير فى مشهد يقوم بكتابته»، وتكون النتيجة «أن يظلوا مجرد مادة لمذكرات يكتبها، تضمهم كما تضم بعض المنازل القديمة فى الشارع السادس». وفى جزء سابق يتحدث بمرح عن الأحياء الفقيرة. يقول بازل معنفًا إيزابيل «يجب أن نغير الظروف»، فترد إيزابيل قائلة كلا «يجب أن نذهب إلى المسرح، وننسى كل شيء عنهم» ولكن مع استمرار نظرته إلى أحوال المدنية كمصدر خصب لإحساسه بالجمال، وكمادة يرسمها، فإنه بالفعل «يذهب إلى المسرح، وينسى كل شيء عنهم» هو أيضًا.

ومن الضرورى ملاحظة أن هاولز كراوية يدرك تمامًا المغزى الأخلاقى الذى تتضمنه المشاهد التى تراها شخصياته. ففى أثناء بحث بازل وإيزابيل عن مسكن، يعثران على ما يصفه هاولز بقوله «مسكنًا فى غاية الفقر» وبصفة خاصة «الفقر المدقع الذى تتوارثه الأجيال، وتكيف نفسها معه كمرض مزمن لاشفاء منه – كالجذام

مثلا» ويتابع قوله «فى وقت ما كان بازل وإيزابيل ينظران إلى ما يريانه فى الشارع حيث المساكن الشعبية نظرة جمالية» ويصدران حكمهما بأنه «رائع كشوارع نابولى وفلورنسا» وتنتابهما الدهشة لأن «أحدًا لم يفكر فى رسمه». وعلى أى حال فإن رد الفعل عندهما الآن لا يختلف كثيرًا عن ذلك، إذ تحث إيزابيل زوجها على «أن يصور بقلمه مشاهد نيويورك تلك من أجل مجلة (أسبوع بعد أسبوع)» وهو ما يوازى رسم صورة للشارع - ولكنها هنا صورة أدبية جمالية. ولعل أسوأ ما فى الأمر هو رد فعل بازل عندما يقول إن «كل ما هو وليد المتاعب يمنحه البهجة» حتى ولو كان يلوم إيزابيل - دون جدوى - على غرابة بحثها عن مسكن مناسب فى مثل هذه الظروف. وأقصى ما يستطيع مارش أن يفعله هو اعتقاده أن هذه المساكن الشعبية فيها من «حلاوة الجو الأسرى» أكثر مما فى الشقق التى يكسو الرخام أرضها والتى كانا يبحثان عن بغيتهما فيها.

وبالرغم من أن الكتابات التى صور فيها بازل الشوارع لم تنجح فى أن تعلمه المشكلات الأخلاقية المطروحة، إلا أن ارتباطه اقتصاديًا بالمجلة التى تنشر مقالاته يحقق هذا الهدف فى النهاية. إن السبيل إلى تعليمه ليس بأن يقضى الوقت فى مشاهدة الأحياء الفقيرة، ولكن أن تكون هناك قوة خارجية لها السيطرة على حياته من الناحية الاقتصادية، تمامًا كما تتحدد حياة ساكنى المساكن الشعبية بهذه الطريقة. إن مجرد مظهر درايفوس الثرى قد أصاب القيم الأخلاقية لدى مارش بصدع: وبينما يبقى فولكرسون مهتمًا بالجمع بين «ماضيه الرائع» مع «الحاضر بقيمه الجمالية». يبدو مارش مأخوذًا بما أصاب الرجل من «تدهور أخلاقى» لا مفر منه، ويأسف لأن «مثل هذا الرجل وتجربته يمثلان المثل الأعلى الذى يطمح إليه معظم الأمريكيين

وأظن أنهما كادا يمثلان المثل الأعلى بالنسبة لى أنا شخصيًّا فى وقت ما». إن العمل مع مثل هذا الرجل، والخضوع لسيطرته، هما درس مفيد لبازل فى الاقتصاد من الناحية الاجتماعية، فتتكشف أسرار المدينة له ولزوجته:

بقيت وجهة نظرهما دون أى تغيير، كما ظلت انطباعاتهما عن نيويورك كما كانت منذ خمسة عشر عامًا: هائلة، صاخبة، قبيحة، رقيقة، تمامًا كما بدت لهما عندئذ. كان الاختلاف الكبير يكمن فى أنهما الآن شاهدا الحياة فيها، ولم تعد مجرد منظر عام كما كانت من قبل. لم يعد مارش قادرًا على أن ينتزع نفسه من إحساسه بالمشاركة فيها سواء كان موقفه غريبًا، أو دخيلا، أو حرجًا. لقد تملكه إحساس عميق بالمعاناة والألم كان يشتد كلما ازدادت معرفته بها... كانت حزينة من أجل الهدوء الأدبى وسمو التفكير اللذين تميزت بهما الحياة التى خلفاها وراءهما. لقد أقر هو بأنها جميلة جدًّا، ولكنه قال إنها ليست حياة - بل موت فى صورة حياة.

ها هو اعترافهما بما فى القيم الأخلاقية من حيوية، وما فى الاهتمام بالحياة من الناحية الجمالية البحتة من انعدام للروح.

ولو كانت هذه مجرد رواية قصد بها أن تكون صيحة احتجاج اقتصادى بحت، لتوقع المرء أن يتحدى بازل وإيزابيل مارش النظام بكل شهامة، وربما حطما النظام نفسه. ويقرر بازل أن يستقيل احتجاجًا على استبداد درايفوس، وأن يصبح كاتبًا حرًّا حتى يحارب «من أجل أى مبدأ يؤمن بعدالته، دونما ارتباط أو قيود» ولكن حتى قبل أن يتمكنا من استكمال حلم اليقظة هذا تأتيهما أنباء تفيد بأن درايفوس قد استجاب للطلب، فلم يعد هناك مجال لمثل هذا التصرف «وشعرا بنفسيهما ينزلقان عن القمة الأخلاقية التى بلغاها» إذ لم يعد أمام بازل وإيزابيل مارش سوى شعورهما الجديد بالقيم الأخلاقية،

وما يصاحبه من مبادئ في الحياة. فهل يقلل هذا من الإنجاز الذى حققاه، ويفسد بناء الرواية الذى تم تشكيله لكى يؤدى إلى هذا النصر الأخلاقى بالتحديد؟ ينفى جورج آرمز هذا بكل قوة قائلا إلا إذا كنا نريد من هاولز رواية عاطفية، لا واقعية. فاستجابة بازل مارش من منظور أخلاقى لا من منظور اقتصادى تدل على رأى هاولز نفسه فى هذا الموقف. وقد أوضح «روبرت ل. هو» أن النقد الذى وجهه هاولز للرأسمالية فى المجتمع، برغم أنه يستمده من لغة الاقتصاد «وكان فى الغالب له قيمة أخلاقية وإنسانية ولم يكن اقتصاديًّا بالدرجة الأولى». إنه لمن المستحيل أن يقوم أى حوار مبنى على أساس إنسانى فى مجتمع مغلق اقتصاديًّا. وهو موضوع يرى «هو» أن هاولز قد عالجه مرارًا فى رواياته - فى «آنى كلبرن»، و «تهمة القس»، و «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» و«مسافر من ألترورِيا». ومن ثَمَّ فإن جعل بازل مناضلا من أجل اقتصاد جديد لم يكن ليجعل منه بطلا رومانسيًّا فحسب - على نحو ما يقول آدمز- بل كان سيبعد «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» عن محور نظرية هاولز الاجتماعية.

وتصل رواية «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» ببازل وإيزابيل مارش إلى قمة تطورهما من القيم الجمالية إلى الأخلاقيات. فمع إدراك بازل أن مصيره مرتبط بمصائر الآخرين، يبتعد إلى أقصى حد عن فكرة أن الناس والأماكن والأشياء الأخرى ما وجدت إلا للترفيه عن إيزابيل وعنه. ولقد أطلق جورج كارينجتون الصغير على «رحلة زفافهما» تعبير كرنفال هاولز - رحلة بحثًا عن الرؤية والمعنى. وبالرغم من أنه قد اتضح لنا أن نهاية الرحلة الأولى هذه تشير إلى اتجاه نحو نظرة أخلاقية للحياة، فإن

التجربة التى تلتها بعد عشرين عامًا تقترب بهذا التطور الأخلاقى من ذروة اكتماله.

وفيما بين كتابه «رحلة زفافهما» و «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» قدَّم هاولز قصتين فقط ظهر فيهما بازل وإيزابيل مارش هما: «معرفة بطريق الصدفة»، وفيها تكون مهمتهما هامشية كأصدقاء للآنسة كيتى إليسون، وأخرى قصيدة بعنوان «زيارة أخرى لنياجرا - بعد اثني عشر عامًا من رحلة زفافهما». ولكن بعد رواية «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» قام هاولز بنشر روايتين قصيرتين، وروايتين طويلتين، وكتابين من كتب الرحلات - برزت فيهما شخصيتا بازل وإيزابيل مارش. وقد ظهرت الروايات والقصص وفيها يقوم بازل بدور الراوية بين عامى ١٨٩٠، ١٨٩٧. وتتعرض جميعها لمشكلة الأخلاقيات والقيم الجمالية. وتعد تطورًا فى موقف بازل وإيزابيل مارش، وفى استخدام هاولز نفسه الفنى للموضوع بعد ما حققه فى «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد».

وأول تطور حدث فى شخصيتى بازل وإيزابيل مارش أنهما قد أصبحا أكثر حرصًا فيما يختص بتدخلهما فى شئون الآخرين. ففى المغامرة الأولى وهى الرواية القصيرة «ظلال حلم» يفخر بازل بأنه هو وإيزابيل قد «حصرنا اهتمامنا داخل نطاق شئوننا الخاصة» معظم الوقت، وأنه بمجرد أن يرى «أن هذا الأمر لا يعيننى فى شيء... قررت ألا أزج بنفسي فيه». وفى قصتَىْ «العاشقان الصبوران»، و «دائرة فى الماء»، يشعر بازل وإيزابيل بالندم فى القصة الأولى لتعرضهما «لهذا الموقف الشاذ»، وفى الثانية «نفضا أيديهما» من الموضوع كله. ومثل هذا التنصل يتكرر بصفة مستمرة فى هذه القصص.

أما التطور الثانى الذى حدث فى شخصيتيهما فهو أنه بدلا من أن يضفيا الجمال على الموقف الذى يواجهانه، فهما يقدمان النصيحة الأخلاقية إلى الآخرين فى مشاكلهم. فرواية «ظلال حلم» تهيئ لبازل الفرصة لكى يتناول مشكلة ناتجة عن الخلط الشاذ بين القيم الجمالية والأخلاقيات. أما الضحية فهى دوجلاس فوكنر، الذى جعلته ميوله الرومانسية يتصور أن الكابوس الذى يعاوده، إنما يدل على أنه يعانى من انحراف أخلاقى. ويناقشه بازل قائلاً إن هذا الكلام لا معنى له، وإن أحلام الإنسان ليس لها أى مغزى أخلاقى. إلا أن فوكنر يستسلم لأفكاره الغريبة، ويضع بازل أمام مشكلة أخلاقية أخرى حين يقص عليه فكرة وهمية، مؤداها أن زوجته على علاقة حب بصديقه وضيفه چيمس نيڤيل. وبعد أن مات فوكنر لم يجرؤ نيڤيل على أن يتزوج هرميا فوكنر، بسبب خوفه من أن يكون قد راودته أفكار غير شريفة نحوها خلال حياة زوجها. هذا هو الموقف الأخلاقى الذى جعل بن هاليك فى رواية «مِثال عصرى»، يطرد فكرة الزواج من أرملة بارتلى هبارد. والآن بعد ثمانى سنوات ينتهز هاولز الفرصة لكى يندد بهذا الموقف من خلال شخصية بازل مارش إذ يقول: «يا للجنون!» – فسلوك نيڤيل إنما يعكس «حالة مرضية». وفى «العاشقان الصبوران»، ينصح بازل رجلا آخر من رجال الدين يعانى من مشكلة مشابهة – هو آرثر جلندننج الذى أوقع نفسه فى ورطة مفتعلة بأن خطب فتاة تعارض أمها فى زواجها منه. ويذهل جلندننج حين يرى بازل أن هذا الموقف «ليس شيئًا غير عادى يواجه المخطوبين حين يكون لزامًا عليهم أن ينتظروا حتى تتغير الظروف قبل أن يتم الزواج». ويقول بازل للقس إنه «لا يجد

أي خطأ أخلاقى فى هذا السلوك»، وأن القس «ليس إلا رجلاً محبًّا كغيره من الرجال - هكذا ببساطة، وبصورة طبيعية».

وإلى جانب هذا المنظور الأخلاقى، هناك المنظور الجمالى الذى كان على بازل وإيزابيل مارش أن يتخلصا منه. فحتى فى الرواية الأخلاقية «ظلال حلم» يجد بازل أنه لا بد أن يقر بوجود «قدر كبير من الفضول والمشاعر الإنسانية» يسيطر عليه، فيشعر بالخجل من هذه الدوافع وهو ذاهب ليلتقى بفوكنر للمرة الأولى ولكن سرعان ما تبالغ إيزابيل فى وصف جمال هرميا، فتفتح بذلك المجال أمام بازل ليصف «فوكنر المسكين» - كدأبها دائماً. وفى نهاية القصة تختلط مشاعر اهتمام بازل وإيزابيل الصادقة بأصدقائهما مع رغبتهما فى اختلاق نهاية أجمل لتجربتهما: «كثيرًا ما تحدثنا - زوجتى وأنا - عن [هرميا] ونيفيل، وحاولنا أن نجد لهما مخرجا بعيدًا عن حلم فوكنر الكئيب إلى حياة أكثر بهجة. ولما كانا قد توفيا، فقد اعتبرناهما شخصيتين روائيتين، وأخذنا نعيد توزيع أدوار اللعبة بينهما كما يحلو لنا حتى نستطيع أن نجد لهما نهاية سعيدة. «ولكن حتى بازل لا يسعد بهذا الوهم إذ يجده «يشبه إلى حد كبير ما يحدث فى الروايات العاطفية». أضف إلى هذا أنه فى «العاشقان الصبوران» يسيطر افتتان إيزابيل بالشابين عليها فيبدوان فى نظرها كما لو كانا دميتين «صنعتهما بيديها، ثم دفعتهما فى طريق واحد ليلتقيا معًا». أما بازل نفسه فيحب أن يتخير لهما حياة من طراز «هوثورنى»، ويصل به الخيال إلى مداه حين تموت أديث - فعلاً - فرحا عندما توافق أمها على زواجها. وتبدو هذه النهاية «إغراقًا» فى الرومانسية حتى بالنسبة لإيزابيل نفسها.

وعلى أى حال، فإنه لمن الخطأ اتهام بازل وإيزابيل مارش بنفس الضعف الذى عانيا منه فى «رحلة زفافهما»، واعتبار هاولز مخطئًا لأنه لم يستثمر موضوع القيم الجمالية والأخلاقيات أكثر مما فعل حينئذ. فقد تم له ذلك. وهذا يرجع بدرجة كبيرة إلى ما أتاحه تطور شخصيتى بازل وإيزابيل من إمكانات. وبالرغم من أن هاولز قد كتب هذه القصص الأربع بعد «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد»، فإن أحداث «مؤامرة مكشوفة»، هى وحدها التى تقع بعد تجربة مدينة نيويورك من ناحية الترتيب الزمنى. ولكننا نرى فى تجارب هاولز حول موضوع القيم الجمالية والأخلاقيات أنه كان يتجه نحو مزيد من الثراء والتعقيد فى الموضوع وفقًا للترتيب الذى وضعه هو لنفسه. وتمثل «رحلة زفافهما» و «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» ببساطة صراعًا بين القيم الجمالية والأخلاقيات. فبازل وإيزابيل مارش يكتمل نضجهما نتيجة خبراتهما عن حقائق الحياة والإنسانية، ومن ثَمَّ يكون اتجاههما من القيم الجمالية إلى الأخلاقيات. وفى القصص التى كتبت بعد ١٨٩٠ تزداد قدرتهما فى مجال الأخلاقيات، وبالفعل يصبح بازل بارعًا فى إسداء النصح فى المسائل الأخلاقية، فيحاول أن يصلح من شأن اثنين من رجال الدين من المفروض أن يكونا أفضل مما كانا عليه. وبنشر كتابى «دائرة فى الماء» و «مؤامرة مكشوفة»، تأخذ مغامرات بازل وإيزابيل مارش بعدًا آخر هو مسئوليتهما الخلاقة عن كل ما هو نتاج خيالهما الجمالى.

وتتعلق قصة «دائرة فى الماء» باهتمام بازل وإيزابيل مارش بعاطفة البنوة التى تربط بين السجين السابق تدهام وابنته فاى. وحين يتطرق بازل إلى المشكلة يتجه إلى المنظور الجمالى:

وفى طريق عودتنا، وبعد أن قلبنا الأمر على كافة وجوهه، ثم نحيناه جانبًا، ثم عدنا إلى نفس الموضوع مرة أخرى، صحت قائلا: «يا لها من حياة تفتقر إلى الجمال والرقة والذوق! لماذا لم يمت تدهام قبل أن تنتهى فترة سجنه، وبذا تحل المشكلة العويصة حلاً كريمًا؟ لماذا يعيش بهذه الطريقة الدنيئة، ثم يخرج ويريد أن يرى ابنته؟ لو أن هناك أى لمحة رومانسية أو فنية فى طبيعته، لتخلى عن أى حق فى حبها تخول له أبوته، وترك لى ما يفيد أنه قرر أن يختفى إلى الأبد. فهذا أقل ما يمكن أن يفعله.»

وهذا هو ما فعله تمامًا، بعد أن اقترح عليه بازل وإيزابيل مارش ألا يقحم نفسه على حياة الفتاة البريئة. ويشعر بازل «بنوع غريب من الابتهاج» تثيره «مرارة يأس» لا يعانيها هو، فهو قد حقق فى الواقع فكرته الجمالية عن كيفية إنهاء هذا الأمر. لكن إيزابيل تفزع حين تعلم أنه هو الذى أوحى بهذا التصرف، وتعتبره «مسئولا عن الورطة التى تسبب فيها»، وملومًا «على كل ما حدث». ويتضح بعد ذلك أن فاى ترغب فى رؤية أبيها مما يسبب معاناة بازل وإيزابيل مارش نتيجة تدخلهما:

لم نشأ أن نترك كل شىء لله يفعل فيه ما يشاء، أو نثق فى حكمه، بل أردنا أن نتدخل فى الأمر، وأن نصطنع مبدأً يستطيع تدهام أن يتصرف بمقتضاه بدلا من أن يكون مدفوعًا بحبه لابنته، وهو الحب الذى وضعه الله فى قلب الإنسان ليكون أفضل ما يضمه القلب. لقد حصدنا ما زرعنا – كما يقول الفلاحون – ومهما جادلنا فلن نبعد عن أنفسنا تبعة ما حدث.

لقد أعاد هاولز بازل وإيزابيل مارش إلى اختلاق الأساليب الجمالية من أجل عزف نغمة جديدة على أوتار كثيرًا ما عزفا عليها من قبل، فإن ما حققه بازل وإيزابيل أكبر من مجرد التحول من القيم الجمالية إلى الأخلاقيات، إذ أنهما الآن – ولأول مرة – يواجهان المسئولية

الرهيبة لما اختلقاه.

أما «مؤامرة مكشوفة» التى كتبت بعد «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد»، فهى اختبار لقدرة هاولز على تناول موضوع أخطر مما سبقه. فأحداثها تقع فى مصايف ساراتوجا، لا فى الأحياء الفقيرة ذات القيم الأخلاقية. كما أنها تتناول موضوعًا خفيفًا هو مشروع زواج، وليس موضوع سجين سابق يطالب بابنته التى أبعد عنها؛ إذ يقوم بازل وإيزابيل بقضاء عطلتهما بطريقة تشبه الطريقة التى أمضيا بها «رحلة زفافهما» منذ أكثر من عشرين عامًا مضت. ويقول بازل مفاخرًا «لم يفتنا مشاهدة أى بالون ينطلق، ولا أى عرض للألعاب النارية». كما لم يفته أيضًا رؤية النساء الكوبيات الرائعات الجمال، ولا مشهد سيدة تختلط فيها الدماء الكندية والفرنسية وهى تعاقب طفلها، ولا منظر شابة حزينة جعل (يتصنت) عليها، حتى إذا ما حضر أصدقاؤها يقرر أن «يتبعهم كظلهم». ويظن بازل أن الفتاة قد انتابها الملل من إجازتها، فيوجه الحديث إلى القارئ قائلاً: «كنت مهتمًا بالموقف الذى اختلقته بنفسى». ويسرع إلى إيزابيل ويخبرها عن «المغامرة المثيرة النادرة»، ولكنها تعتبرها إحدى «رواياته التى لا تنتهى عن الفتيات اللآتى ينتابهن الملل من قضاء وقت ممتع». ويعتقد هو أنه «يستطيع أن يحصل منهن على بعض القصص فى النهاية». ويحذر زوجته بقوله: «إننى - ببساطة - قد استخدمت هؤلاء الناس مفترضًا أن ذلك سوف يسعدنى، ولم أشأ أن أعرف عنهم أكثر مما صوره لى خيالى، ولم يدر بخلدى إطلاقًا أن أفعل لهم أى شىء. إنك ستفسدين كل شىء إذا ما حاولت أن تحولى الرواية الخيالية إلى حقيقة، وأن ترسمى مصائرهم. دعيهم وشأنهم، فسوف يقومون هم بهذه المهمة». ولكنه - ومعه إيزابيل - يتدخلان بعد هذا

مباشرة، فحين يظهر شريكه الشاب كندريكس فى المصيف، يقدم له بازل «بطلة» قصته عن ساراتوجا، ويجتذب الشاب الأعزب ليصبح جزءًا من قصته الخيالية. ويستمر بازل فى نسج خيوط المؤامرة الجمالية، ويتسلل خلفهما فى الضباب مستطلعًا خصوصياتهما، ويقلّب فى ذهنه «العديد من الأحداث التى ترد فى الروايات لتتكشف للشباب عن حقيقة مشاعرهم». ويتساءل «أيهما يمكنه أن يدفع به ليأخذ الخطوة الأولى». وفى لحظة معينة يصبح الفارق بين الحقيقة والخيال غير واضح بدرجة أننا نجد بازل يختلق بطاقة رقص چوليا حتى تتفق مع فكرة إيزابيل عما يجب أن تكون عليه فترة الخطوبة.

وسرعان ما ينتاب إيزابيل الرعب من جراء ما فعلته هى وبازل. فقصة الحب التى بدأاها كمغامرة جمالية خاصة بهما قد تحولت إلى حقيقة بالنسبة لچوليا، وتشعر المرأة بمسئوليتها عن ذلك، فتقول لزوجها «إن مثل هذه الفتاة لا تستطيع أن تتصور أننا بكل بساطة قد دفعنا بكندريكس ليخرج معها لرغبتنا فى أن تقضى وقتا سعيدًا، وأنه ما فعل ذلك إلا لإرضائنا، وأنه لم يكن مهتمًّا بها إطلاقًا». ويرى بازل أنه «السبب فى كل هذه المتاعب» ولولاى لما كانت هناك مس جيدچ، ولا قصة حبها». ويعترف لكندريكس بقوله: «إنه ومعه زوجته مسئولان إذ تركا لعواطفهما العنان»، أما بالنسبة له فقد فشل بازل وزوجته فى أن يكونا مسئولين عن تحديد مصيرهما كما يعتقدان. وينتهى كل شىء نهاية سعيدة، ولكن بعد أن يتعلم بازل وإيزابيل الإحساس بالمسئولية نحو نتاج خيالهما. وإذ تقترب القصة من نهايتها يجد بازل فى نفسه رغبة فى أن يدافع عن چوليا أمام معارضة والدها، إلا أنه يقاوم الإغراء ليترك لها المجال لكى تضع بنفسها النهاية السعيدة.

وبمقارنة الموضوع الذى تدور حوله «مؤامرة مكشوفة» بالموضوعات الجادة فى «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد»، وكذلك «دائرة فى الماء»، يبدو لنا أقل منها جدية. ويبدو بازل مارش وقد أدرك هذا حين يستجدى تقديرًا «لمشاكل لا يقلل من صدقها أنها كثيرًا ما جرى تناولها بطريقة ساخرة». ولكن علينا أن نفكر مليًّا فى استخدام هاولز لموضوع القيم الجمالية والأخلاقيات حتى نستطيع أن نقدر ما حققه فى روايته الأخيرة هذه. إن نمو الشخصية حتى تصل إلى مستوى النضج الأخلاقى الذى بدأه فى «رحلة زفافهما»، واكتمل نضجًا فى «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» قد فاقه تعقيدًا معالجة فكرة مسئولية الفرد عن كل ما هو وليد تفكيره وخياله. والواقع أن روايات هاولز الأقل شهرة التى كتبها على لسان مارش هى مقدمة لأعمال تجريبية تلتها وقدمها چون بارث، وروبرت كوڤر، وجلبرت سورنتينو، ورونالد سوكنيك، وكيرت ڤونيجت، وقد تناولوا فيها مسئولية الكاتب الخلاق نحو ما يبدعه من شخصيات.

وقد عاود هاولز الكتابة مرتين بعد ذلك: الأولى فى «رحلة عيد زواجهما الفضى» (١٨٩٩) والثانية فى «هنا وهناك فى ألمانيا» (١٩٢٠)، وكلاهما من أدب الرحلات. نشر الأول فى طبعة فاخرة غالية الثمن، وكان الثانى نسخة منقحة من نفس الأصل فى صورة دليل تقليدى. وفى كل منهما العديد من الأوصاف الشاعرية والبحث عن كل ما هو مبهر. ولكن فى هذه المرحلة، وتحت هذه الظروف، علينا أن نلتمس له العذر. ففى عام ١٨٩٩ كان بازل وإيزابيل مارش يمارسان النظرة الجمالية فى المكان الذى وصفه هاولز بقوله إنه مناسب تمامًا «ليستعيدا ذكريات أوربا التى عرفاها فى شبابهما»، ليس فى أحياء نيويورك الفقيرة، ولكن فى أوربا نفسها. وفى عام ١٩٢٠ كان هاولز

نفسه يتصور أوربا فى الماضى، وبكل عناية كان يحذف من الطبعة الأولى كل ما من شأنه أن يثير الكراهية نحو ألمانيا أو يستوجب حظر النشر. وما أن يكبر أبناء بازل وإيزابيل مارش، وتستقر بهم سبل الحياة، حتى يعودا – ومعهما هاولز – مرة أخرى إلى المنظور الجمالى الذى تميزا به حتى الآن.

وفى الوصف الذى كتبته كلارا ماربورج كيرك عن كيف أن هاولز «تخيل نفسه وقد عاد به الزمن جيلا كاملا وهو يعد للنشر ما سبق أن سجله عن ألمانيا حيث أمضى هو وزوجته شهورًا عديدة سعيدة» يشير إلى المدخل الثانى إلى الفصل بين القيم الجمالية والأخلاقيات الذى تميزت به قصص مارش. وبالإضافة إلى استخدام هاولز له فى موضوعات رواياته، فإنه أفاد من عمله كفنان فى هذا المجال. وتتناول الدراسات التى قام بها كلارا م. كيرك، وچون ك. ريفز، ووليم م. جبسون تجارب هاولز الأولى فى الرومانسية فى مقابل الواقعية، وهى توازى فى أحوال عديدة جمع بازل وإيزابيل مارش بين القيم الجمالية والأخلاقيات. إلا أن هذه المشكلة ظلت تلاحق هاولز كفنان فترة طويلة من حياته الأدبية. كما أن المؤلف Twelvemough فى «مسافر من ألتروريا» ينحو نحو المذهب الجمالى الفنى فى مواجهة المشكلات الاجتماعية الحقيقية، وكتابة العديد من القصص الفكاهية التى يسخر فيها من اهتماماته الفنية ككاتب قصة. وفى المقدمة التى كتبها هاولز لطبعة المكتبة من «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» نلحظ هذا المزاج الفنى نفسه بشكل أكثر جدية. وعندما يتذكر المرء العنف الفظيع الذى اتسمت به المناقشات فى هذه الرواية تصيبه الدهشة عندما يقول المؤلف مزهوًا «لقد قامت مظاهرة ضخمة فى نيويورك من أجلى» فى الوقت الذى كان يجمع فيه مادة للكتاب، وعندما يرى سعادته بهذه

الهبة التى هبطت عليه من السماء. وبالرغم من أنه لم ينس الفقراء «فأفضل من ذلك أن الفقراء لم ينسوا أنفسهم فى مواقف عنيفة قدمت لى المادة التى استخدمتها فى الكتابة عن المآسى التى تثير الرثاء فى قصتى».

وهذا هو الموقف المحير الذى واجهه هاولز: التعاطف المحدد فى مواقف تدعو إلى الرثاء. فهو فى تعبيره الفنى عنها عليه أن ينقب عن أفظع ألوان العنف والمعاناة ليستثمرها وهو يقول: «إننى بصفتى فنان لا أستطيع أن أشعر بالأسى من أجل هذا»، وفعلا كان يستمتع أيما استمتاع عندما يعثر على هذه الصور. وقد أدرك أحد الذين كتبوا عن هاولز فى العقد الماضى – واسمه فرانك نوريس – هذه المشكلة، وكان يرى أن إحساس المؤلف بفنه يمكنه أن يحتوى أى إحساس شخصى قد يشعر به نحو ما يكتب عنه:

ولا يستتبع هذا أن مشاعر الفنان نفسه قد تتأثر لدرجة البكاء حين يواجه موقفًا مماثلا فى الحياة نفسها. فهو كفنان يبتهج لذلك، ولديه من الأسباب ما يدعوه إلى هذا الإحساس. فهو قد يرى فيه مادة خصبة للكتابة قد يجد فيه قصة، أو مشهدًا أو شخصية هامة.

هذه هى الصيغة التى يراها نوريس مناسبة لكتابة «الرواية الهادفة». وفيها تحول حرفية الصنعة المجردة عن الأهواء دون وجود أى مجال للنبرة التعليمية العالية. وقد صادف هاولز هذه المشكلة نفسها، ولكن بصورة أكثر تعقيدًا فى موضوعات رواياته. فقد تميز بازل وإيزابيل مارش باستمتاعهما بالمآسى التى تكون مفيدة لهما من الناحية الفنية حتى فى رحلة زفافهما الأولى، وهى صفة كفَّرا عنها فى «مؤامرة

مكشوفة» وكذا فى «دائرة فى الماء» فقط. وهكذا فى حين وجد نوريس حل المشكلة بإنكاره وجود العواطف الإنسانية تمامًا، يعمد هاولز إلى إيجاد توليفة من المتعة والمسئولية الشخصية تشكّل موقفًا يلقى قبولاً أكثر من الناحية الفنية. وفى النهاية، فى أثناء رحلة شهر العسل الثانية بعيدًا فى أنحاء أوربا، يصبح دور بازل وإيزابيل مارش فى النهاية هو التعبير عن الحنين الجارف للوطن فى «رحلة عيد زواجهما الفضى» وهو الدور الذى يلعبه هاولز نفسه فى «هنا وهناك فى ألمانيا».

وهكذا تسير تجارب هاولز الشخصية كفنان أديب فى خط متوازى مع تجارب بازل وإيزابيل مارش، ولكن بصورة أكثر تكاملا:

أسرة مارش		هاولز
● القيم الجمالية مقابل الأخلاقيات فى مشاهداتها فى أمريكا الشمالية	«رحلة زفافهما»	● الرومانسية مقابل الواقعية فى كتابة رواية أمريكية
● القيم الجمالية مقابل الأخلاقيات فى مشاهداتها فى نيويورك	«مخاطرة بحثًا عن مصير جديد»	● التعاطف مع المعاناة مقابل الاستمتاع بها فنيا
● الإحساس بالمسئولية نحو نتاج خيالها الخلاق	أعمال أقل شهرة فى التسعينيات من القرن التاسع عشر	● إتساع نطاق الموضوع ليشمل المسئولية الفنية

●رحلة شهر العسل الثانية لاستعادة شبابها فى تصوير جمالى لسحر أوربا «رحلة عيد زواجها الفضى»	كتب الرحلات الأوربية	●فى ١٩٢٠ الشعور بالحنين وهو يُعد للنشر ماسبق أن سجله عن رحلته مع زوجته إلى ألمانيا حيث أمضيا عدة أشهر سعيدة - «هنا وهناك فى ألمانيا»

لذا فإن موضوع القيم الجمالية والأخلاقيات فى أعمال وليم دين هاولز أكبر كثيرًا من مجرد بداية الطريق الذى يكشف عن تجاربه الأولى فى الواقعية. فبالإضافة إلى هذه المهمة، هو أيضًا السبيل إلى تطور شخصيتى بازل وإيزابيل مارش - بشكل موضوعى - تطورًا كبيرًا، كما يعد أيضًا دليلا يتضمن تجاربه الفنية الخاصة به كمؤلف لقصص بازل وإيزابيل مارش.

الفصل الثالث

كيت شوبان والمذهب الطبيعي

من الأمور المألوفة فى النقد، الاعتراف بأن المذهب الطبيعي فى الأدب الأمريكى - علاوة على تأثره الواضح بالأدب الفرنسى - قد مهد الطريق إليه[1] وجود نزعة فى الأدب الأمريكى تطورت من الرومانسية إلى الاتجاه الاقليمى أو المحلى (المحلية) ومنها إلى واقعية أكثر. ورأى مالكوم كولى واضح تمامًا حول هذا الموضوع، معتبراً الكتّاب ذوى الاتجاه المحلى كأول مجموعة يمكن أن يقول عنها أدباء المذهب الطبيعي الشبان «يبدو أن أعمالهم تمثل الحقيقة، ومن ثَمَّ فمن الممكن اعتبارها نماذج يحتذيها الجيل الجديد». ويقوم كولى بدراسة إدوارد أجلستون، وإدجار واتسون هو، وجوزيف كيركلاند باعتبارهم «ثلاثة كتاب محليين من وسط الغرب، قام كل منهم بوصف بيئته بأسلوب أقل عاطفة ولياقة من غيرهم فى مناطق أخرى» وبذلك كانوا بداية مرحلة مختلفة عما سبقها. وقد مهد مذهب المحلية لذلك بأن أدخل إلى الأدب الأمريكى موضوعات عادية. إلا أن هؤلاء الكتاب المحليين لم يكونوا بمعزل عن بعض الأفكار التى كان لها تأثيرها على كتاب المذهب الطبيعي الذين خلفوهم. ويسجل لارس آنبرنك اعتراف أجلستون فى مقاله تحت عنوان: «كتب ساعدتنى» إذ قال إن قراءة كتاب «الفن فى الأراضى المنخفضة» - لمؤلفه أبوليت أ. تين - بكل مافيه من أقوال مأثورة عن الفنان والوسط الذى

يعيش فيه كان لها تأثير مباشر على «ناظر هوزير». ويواصل دونالد بيزيه تتبع أمثال هذه المؤثرات على ماقبل المذهب الطبيعى، متضمنا قوله المأثور المتطور بأن كل فنان

محصور داخل حدود معينة هى اضطراره لأن يبنى على أسس يضعها المجتمع كل يوم. وكل فِعْل نقوم به – وإن بدا تافهًا فى الظاهر – يسهم ولو بقدر ضئيل جدًا فى تشكيل الظروف التى تلهم الكاتب، وقد تكون رؤيته للأمور غير واضحة تمامًا إلا أنه يستطيع أن يرى ماهو موجود أو ما يحتمل وجوده، وتحدد له خبرته ما إذا كان عليه أن يعالج ما يراه كما هو أو أن يدع خياله يغيِّر منه. وما من كاتب يستطيع أن يهرب من هذا الإسار، تمامًا كما أنه لا يستطيع أن يتخيل حاسة سادسة.

«وقد أكد بيرى، وجورج بيلو، وبصفة خاصة هاملين جارلاند، أن الفن الحديث يمكن تفسيره والحكم عليه على أساس مدى صدقه فى تصوير الحياة المعاصرة». وفى كتابه النقدى «أوثان متهاوية» انتهى جارلاند إلى أن «الكاتب المحلى هو الوحيد الذى كان فى مقدوره التعبير بصدق عما فى عصره من تعقيدات على المستوى الاجتماعى والفردى، فهو الوحيد الذى له صلة وثيقة بمجال يعلم عنه كل التفاصيل الدقيقة». وفيما يتعلق بالصدق فى التعبير يقول جارلاند: «فلتكتب عن الأشياء التى تعرفها جيدًا أكثر من غيرها، والتى تهتم بها أكثر من اهتمامك بغيرها. فإذا فعلت، كنت صادقًا مع نفسك، صادقا مع انتمائك المحلى، وصادقًا مع عصرك».

وقد أدخل الاتجاه المحلى بكل ما فيه من موضوعات جديدة على الأدب الأمريكى واقعية أشد صرامة وأكثر عبوسًا، وفى هذا المجال تبرز كيت شوبان طبقًا لما يراه بعض النقاد. أما عن تحولها من كاتبة اتجاه رومانسى إلى احترافها كتابة المشاهد المحلية فقد أيدته

الدراسات التاريخية الاجتماعية القليلة عنها، وكذلك فى المعالجات العامة الواردة فى الكتب الخاصة بتاريخ الأدب. ولكن رواية «الصحوة» وهى أعظم أعمالها كما تبدو لنا الآن، لم تلق أى اهتمام على مدى خمسين عامًا، تمامًا كما كانت الطبعة الأصلية التى قام بنشرها فى شيكاغو ناشر غير معروف سببًا فى حدوث ضجة استغرقت بضعة أسابيع قبل أن تختفى عن الأنظار. وفى منتصف الخمسينيات دبت الحياة مرة أخرى فى هذه الرواية، وذلك حين جاء ذكرها ضمن حديث عن «الكتب القديمة» قدمته مجلتان أدبيتان، كان كله إشادة بها. إلا أنها لم تلق اهتمامًا أبعد من ذلك إلا عندما ذكرها لارزر زيف بحماس كبير فى عام ١٩٦٦ وذلك فى كتابه «تسعينيات القرن التاسع عشر فى أمريكا»، كما كتب ستانلى كوفمان عن طبعة جديدة رخيصة صدرت منها فى «الجمهورية الجديدة». ومنذ ذلك الحين والرواية تحظى بالاهتمام، وربما يعود بعض الفضل فى ذلك إلى النقاد الذين يؤمنون بالمساواة بين الرجل والمرأة.

ويعتبر تطور كيت شوبان ككاتبة نمطًا فريدًا، إذ تعد نموذجًا تتمثل فيه الحركة الأدبية فى أمريكا، وتحولها من الرومانسية والمحلية إلى الواقعية والطبيعية، ويتضح هذا من القراءة الواعية لروايتها. ومن الغباء الادعاء بأن كيت شوبان هى «زولا الأمريكية»، (كما قيل عن فرانك نوريس يومًا إنه «زولا الأمريكى»)، أما محاولات تفسير «الصحوة» بأنها «بوفارى الأمريكية» فقد باءت بالفشل. فالكتاب - ببساطة ولا تعقيد - يمثل تطورًا فى الرواية الأمريكية، ومن الواضح أن نجاحه يعد طليعة الحركة الطبيعية فى الأدب. ووجود العديد من عناصر الرواية الطبيعية مثل: تأثير الوراثة والبيئة، والتعرض لبيئة أخرى تؤدى بدورها إلى كشف النقاب عن الغرائز الحيوانية، والمعالجة

الصريحة لتلك الغرائز، والنزول إلى قاع المجتمع بحثاً عن نماذج كلها حيوية، ووجود رجل علم متفهم، ووجود حل للمشكلة كلها تماماً كما فى الكثير من الروايات الطبيعية حيث تكون الشخصية الرئيسية فى النهاية هى محور الأحداث المؤثرة – وجود مثل هذه العناصر مجتمعة يوضح أن هذا الاعتقاد له ما يبرره، وبصفة خاصة لأن قصص شوبان وروايتها تعكس الاتجاه العام للأدب الأمريكى بصورة واضحة. فالموضوع يمثل صحوة رومانسية خيالية، يتسم بالصبغة المحلية، وينتهج الأسلوب الطبيعى فى سرد الأحداث.

والشخصية المحورية فى رواية كيت شوبان «الصحوة» هى إدنا بونتلييه، ولكن قبل أن يكتشف القارئ أى شيء عنها فإنه يعلم الكثير عن زوجها ليونس بطريقة غير مباشرة. فثرثرة ببغائها بالأسبانية والفرنسية، وإيقاع الأغانى التى يرددها الناس فى المصيف، والموسيقى الفرنسية التى يعبق بها الجو، كل هذا لا يعنى شيئاً بالنسبة له، بل إنه يصفه بقوله إنه «مزيد من الضجة». كل هذه الصور الجميلة لا تحرك فيه ساكناً، وإنما هى مجرد عبث، كما لو كانت إدنا مراهقة فى أحد كتب هاولز ذات الصبغة الأخلاقية والجمالية. وعندما يرى زوجته تلهو فوق الأمواج مع صديقها الجديد روبرت ليبران يقول «يا للجنون! – أن تستحم فى هذه الساعة، وفى مثل هذا الحر القائظ!» فإذا لم يكن يعتبر زوجته طفلة، فهو على الأقل يعتبرها «قطعة ثمينة من مقتنياته».

وعلى نقيض شخصية ليونس بونتلييه – ببلادة حسه، وجمود مشاعره – نجد شخصية إدنا التى تفيض حيوية وحركة. وتقدم كيت شوبان الزوج بقولها:

وضع مستر بونتلييه نظارته على عينيه. كان رجلا فى الأربعين، متوسط الطول، يميل إلى النحافة، وظهره محنى قليلا. كان شعره البنى مسترسلا، وقد «فرقه» من الجنب، وكانت لحيته قصيرة مشذبة.

يقابل هذا الوصف تقديمها لزوجته بقولها:

كانت عينا مسز بونتلييه لماحتين لامعتين. وكان لونها يميل إلى البنى المشوب بالاصفرار، تمامًا كلون شعرها. وكان من عادتها أن تجول ببصرها، ثم تستقر نظرتها على شيء ما، وتبقى هكذا كما لو كانت مستغرقة فى التفكير. وكان حاجباها الداكنان نوعًا رفيعين يزيدان من نظرتها عمقًا. لم تكن جميلة بقدر ما كانت مقبولة الشكل. تجتمع فى قسماتها صراحة التعبير، وشقاوة الملامح. وكان سلوكها جذابًا

وهكذا – منذ اللحظة الأولى – يظهر التباين بين شخصيتى الزوج والزوجة من خلال البيئة المحيطة بهما فى المصيف، والمظهر الخارجى لكل منهما وسلوكه، بل وكذلك من خلال عمق شخصيته. ويبقى ليونس رجل النوادى القادم من نيو أورليانز، الذى يفضل من هم على شاكلته، والذى يملك من الحساسية القدر الذى يجعله يأسف لأن «زوجته لا تبدى اهتمامًا يذكر بالأشياء التى تهمه، ولا بأحاديثه»، ويشكو من «عدم اكتراثها، وإهمالها للأطفال» وهى بدورها تشعر بأنها مقهورة تحت وطأة «ظلم يجلّ عن الوصف». إن طبيعة هذا الظلم، ورد فعلها تجاهه على صورة «صحوة» تجتاحها هو ما يحدد مسار الرواية.

وعلى ذلك فإن شخصية إدنا تتحدد بدرجة كبيرة مع بداية الرواية. إن ست سنوات من الزواج والأمومة والحياة المترفة فى نيو أورليانز لم تسبب لها مشاكل خطيرة، بالرغم من عدم تواؤمها مع هذه الظروف أساسًا. ولكن مع بداية الرواية، ولأول مرة، توجد إدنا وسط بيئة

مختلفة تمامًا (وهذا شرط هام بالنسبة للمذهب الطبيعى) و«بالرغم من أنها قد تزوجت واحدًا من الكريول [وهم سلالة الفرنسيين الذين استوطنوا الولايات الجنوبية] فإنها لم تكن تشعر بالراحة تمامًا فى مجتمعاتهم فلم يحدث أبدًا أن وجدت نفسها قريبة منهم إلى هذا الحد». وكان أكثر ما أثر فيها هو «عدم مراعاتهم للاحتشام إطلاقًا». وسرعان ما تكشف إدنا عن سرعة تأثرها:

فى ذلك الصيف فى جراند آيل بدأت تتحرر قليلا من تحفظها الذى اعتادت عليه... لقد كان تناسق جسده أول ما جذبها إليه، فقد كانت ضعيفة أمام كل ما هو جميل..

أما ليونس فلم يكن يلقى بالا إلى الطبيعة المحيطة به، مفضلا نيو أورليانز على كل ما عداها. ولكن إدنا تنجذب إليها، وإلى روبرت ليبران – ذلك الشاب الذى يتمثل فيه جمالها، «ففى عينيه ينعكس ضوء ذلك اليوم من أيام الصيف القائظ».

وسرعان ما تبدأ قصة حب. فقد اعتاد روبرت على مثل هذه الأشياء فى جراند آيل منذ أن كان فى الخامسة عشر من عمره، دون أن يثير ذلك اهتمام أحد. ولكن إدنا بونتلييه تختلف كثيرًا عن الأخريات. وبالرغم من أن كل نساء الكريول يستجبن للإغراء، إلا أنهن يحتفظن بصورة «المرأة – الأم – وهو ما لم تكنه إدنا بالتأكيد. وبالرغم من أن هؤلاء النسوة متحررات، تلقى كلمات الغزل منهن آذانا صاغية – وهو ما لا يحدث فى أماكن أخرى – فهن «لا يجدن أى صعوبة فى الجمع بين هذه الصفات وبين طهارة تتسم بالكبرياء الفطرى لديهن». إلا أن طباع إدنا لم تكن تسمح بأكثر من التحرر – فى حدود. وسرعان ما يتم تحذير روبرت بأنها «ليست واحدة منا، ومن

المحتمل أن تقع فى خطأ جسيم، وهو أن تأخذ علاقتكما بصورة جدية».

ولكن روبرت يستمر فى سعيه إليها، ويلقى استجابة من إدنا: «فى داخلها بزغ شعاع من ضوء خافت – ضوء ينير لها الطريق، وينهاها عن السير فيه». إلا أن استجابتها تحمل مغزى أبعد من أن تدركه نساء الكريول، فالأمر – باختصار – أن «مسز بونتلييه قد بدأت تدرك موقعها كإنسانة فى هذا الكون، وعلاقاتها كفرد فى هذا العالم المحيط بها؛ فبعد سنوات قضتها فى نيو أورليانز زوجة لليونس بونتلييه، سنوات لم تتح لها فرصة إدراك ما أدركته، أطلقت البيئة الجديدة شرارة يقظة حقيقية إجتاحتها، يقظة تعقد شوبان مقارنة بينها وبين الطبيعة:

كان صوت البحر مغريًا لا يتوقف أبدًا، يهمس ويصخب ويتمتم يدعو الروح لكى تجول فترة فى أغوار الوحدة، وأن تتوه فى تأمل الذات.

إن صحوة إدنا، والصورة المسيطرة عليها، أصبحتا وشيكتى الوقوع.

وإذ تستمر الرواية، تبرز صورة البحر التطور الذى حدث لإدنا. والبحر هنا يرمز إلى أحاسيسها الجنسية، وذلك بدلا من استخدام ما فى الطبيعة من خواص حيوانية. وهو يجعلها تفكر فى صورة أخرى، وهى – فى هذه المرة – صورة «يوم فى كنتاكى فى الصيف، وفى المراعى الشاسعة التى تبدو كبحر لا نهاية له فى عينى طفلة صغيرة، تسير وسط العشب الأخضر الطويل الذى يصل إلى خصرها». وتبدو الصورة أوضح فى قولها: «وقد فردت ذراعيها كما لو كانت تسبح وهى تسير، تضرب العشب الطويل كما يضرب المرء صفحة الماء بذراعيه». وتسألها رفيقتها عن هذه الذكريات، فتستطرد قائلة:

«شعرت كما لو كان عليّ أن أظل أسير إلى الأبد، دون أن أصل إلى نهاية الطريق. ولست أذكر هل كنت أشعر بالخوف، أو بالفرح. ولكن لا بد أنى أحسست بمتعة كبيرة. يبدو أنه كان يوم سبت، وكنت أهرب من الصلاة، ومن القداس، يتلوه أبى وقد غمرته جهامة ما زالت تبعث الرعدة فى قلبى».

وهكذا يرتبط القهر الذى عانته منذ طفولتها كما يتضح الآن، والإحساس الجديد بالحرية فى جراند آيل. وتسترجع ما مر بها فى فترة المراهقة من مغامرات عاطفية: الأولى مع ضابط فى سلاح الفرسان، ثم مع «شاب كان فى زيارة لسيدة تقيم فى المزرعة المجاورة»، وأخيرًا مع «ممثل تراجيدى كبير». ولكن سرعان ما يخرج ضابط سلاح الفرسان من حياتها، وهى بدورها تتقبل فكرة «إدراكها أنها لم تكن تعنى شيئًا على الإطلاق بالنسبة لهذا الشاب الذى عقد خطبته على أخرى» بالرغم من أن هذا ظل «مصدر عذاب كبير لها». أما زواجها من ليونس، فبدلا من أن يكون المغامرة الرابعة، فإنه فى الواقع آخر عمل من أعمال القهر ذات المغزى الكبير:

لم يكن مقدرًا لها أبدًا أن تحقق أقصى ما تصبو إليه من سعادة فى هذا العالم بزواجها من الممثل التراجيدى. وباعتبارها زوجة مخلصة لرجل يكاد يعبدها، فقد شعرت بأنه يجب عليها أن تتبوأ مكانها فى دنيا الواقع بكل كبرياء، وقد أسدلت ستارا كثيفًا على عالم من الأحلام الرومانسية تركته وراءها إلى غير رجعة.

ولكن الآن، وفى جراند آيل، عاودتها المشاعر الرومانسية القديمة، وما أن يحل يوم الاثنين ويقفل ليونس عائدًا إلى نيو أورليانز، ويذهب الأطفال إلى منزل جدتهم «بدت كما لوكانت قد تحررت من مسئولية قد اضطلعت بها وهى مغمضة العينين، مسئولية لم يعدّها القدر لتحملها». وفى رواية أخرى لكيت شوبان – أكثر ذيوعًا – وعنوانها

«حلم ساعة» عندما تعلم زوجة شابة بخبر موت زوجها تصيح بلا أدنى حذر «لقد أصبحت حرة! حرة! حرة!»، وفى رواية «الصحوة» تصل مشاعر إدنا بونتلييه إلى هذا الحد.

ويتخذ التعبير عن صحوة إدنا عدة أشكال، بما فيها وجود الموسيقى كخلفية لابد منها، مع نفس ألحان فريدريك شوبان فى «لعنة ثيرون وير». ولكن لا مفر من أن يعود الخيال بإدنا إلى البحر:

وعندما استمعت إليه، تراءت أمامها صورة رجل يقف بجوار صخرة وحيدة على شاطئ البحر، عاريًا، يرنو باستسلام إلى طائر بعيد، يرف جناحاه وهو يراه بعيدًا عنه.

عند هذا الحد، وبينما الناس فى جراند آيل قد اعتادوا النزول إلى البحر، فإن إدنا ما زالت تتعلم السباحة، إذ «ما زال إحساس بالخوف يسيطر عليها وهى فى الماء، اللهم إلا إذا كانت هناك يد قريبة منها، يمكن أن تمتد إليها وتعيد إليها الطمأنينة». ولكن سرعان ما تصبح، «مثل طفلة تتعثر فى مشيتها وتترنح، ثم تدرك أنها قوية، فتسير وحدها بجرأة وثقة بلا حدود». وسرعان «ما تريد أن تسبح بعيدًا فتصل إلى حيث لم تصل امرأة من قبل»، وتقول مستخفة بنفسها «تصور الوقت الذى أضعته وأنا أتخبط فى الماء كطفل صغير!» وتمضى تسبح فى لهفة، «وبدت كما لو كانت تمد يدها لتصل إلى اللانهائية حيث تريد أن تفنى نفسها».

وترجمة هذا كله إلى تعبيرات حسية، هى أن إدنا بدأت تشعر «بالنبضات الأولى للرغبة»، وتعلق شوبان بأنها «كانت تندفع – بلا تفكير – وراء أى نزوة تعتريها، كما لو كانت قد أسلمت قيادها لأيدى غريبة عنها تتولى توجيهها، وحررت روحها من المسئولية». وللمرة الأولى تتساءل عن مسئوليتها تجاه زوجها، وتتعجب لإذعانها

له، «وأدركت أن إرادتها قد تأججت فصارت عنيدة تملك القدرة على المقاومة»، وتتخيل «كما لو كانت الأمواج تحملها بعيدًا عن المرسى الذى طالما شدت إليه، وأن السلاسل التى أخذت تنفكّ من حولها - قد تحطمت تمامًا فى الليلة السابقة، فتركتها حرة طليقة تحملها الريح إلى حيث تريد وتهفو. ولكن الحس يتغلب على الخيال، وهذا ما تعبر عنه كلماتها حين تدرك ذلك لأول مرة. إن إدراكها يشوبه الاضطراب والتشويش «وهى ترى بنظرة مختلفة.. الظروف التى جدت، فصبغت كل ما حولها، وغيرته». وسواء أدركت ذلك أو لم تدركه، فقد تغيرت. وقد أصبح لزامًا عليها أن تواصل حياتها مع ليونس بونتلييه ومع روبرت ليبران.

ومن المواقف الحافلة بالسخرية فى «الصحوة» - وهى كثيرة - أنه ما أن تصبح إدنا متأهبة لعلاقة حميمة تجمعها بروبرت حتى يترك جراند آيل فجأة ليقيم فى المكسيك. وتبقى إدنا وحيدة، تصارع رغباتها واهتماماتها الجديدة، ولا تجد مفرًا من الاعتراف بأن عواطفها قد استيقظت،«إن المشاعر التى كانت تكنها لروبرت كانت تختلف تمامًا عن كل ما كانت تشعر به نحو زوجها، وكل ما كانت تتوقع أن تشعر به نحوه فى يوم من الأيام».وحتى أطفالها الآن أصبحوا يأتون فى المرتبة الثانية كما تقول لصديقة لها:

إننى على استعداد لأن أضحى بمالى وحياتى من أجل أولادى، ولكنى لا أستطيع أن أضحى بنفسى. لا يمكن أن أجعل الأمر أكثر وضوحًا من هذا إنه شىء قد بدأت أفهمه، شىء بدأ يتكشف لى.

ولكن روبرت كان قد ذهب، لأسباب لن تتكشف إلا فيما بعد، حين تصل الرواية إلى ذروتها. أما الآن فما على إدنا إلا أن تعود إلى

نيو أورليانز «إلى نفس النهج الذى انتهجته مسز بونتلييه بكل أمانة منذ زواجها منذ ست سنوات».

وعلى أى حال فإن إدنا تعود إلى المدينة وقد تغيرت، ومن المحتم أنها لن تتكيف بسهولة مع نمط حياتها الاجتماعية القديم. وتظهر ثورتها أول ما تظهر فى رفضها تقبل «زيارات الثلاثاء» وهى «واحدة من اللقاءات» التى كان زوجها يصر على أن تحضرها «لو أردنا أن نتقدم ونجارى الركب». فهى لم تعد تهتم بشىء. ويزداد توترها حتى نجدها تجتاح الغرف وهى فى قمة ثورتها تحطم الفازات، وتجذب خاتم الزواج من أصبعها وتلقى به على السجادة، فهى تريد أن تحطم كل هذا «العالم الغريب عليها الذى أصبح فجأة معاديًا لها»، على حين يسيطر روبرت على تفكيرها ويعذبها الشوق إليه. أما عالم نيو أورليانز بمجتمعه، وعائلاته «فلم يعد يلائمها، ولم تعد ترى فيه إلا السأم المخيف اليائس، بعيدًا عن تلك الحياة بمذاقها المسكر».

وما أن تهدأ ثورتها حتى تكون خطتها غاية فى البساطة: أن تفعل ما تشاء كما تقرر ألا تعود إلى الوراء خطوة واحدة. ولا تصبح أقرب صديقة إليها الآن إحدى سيدات المجتمع فى نيو أورليانز، بل إحدى طرائده، وهى عازفة البيانو المعتزلة الآنسة ريز. وتعجب إدنا بصراحتها، وهى صفة افتقدتها فى الآخرين، وتسعد إذ تحييها الآنسة ريز كزميلة فنانة، تتميز بالشجاعة التى تواجه كل شىء وتتحدى كل شىء. وبينما تقرأ إدنا خطابا من روبرت، تعزف الآنسة ريز مقطوعة لشوبان.

ولا يستطيع ليونس بونتلييه بالطبع أن يتجاهل التغير الواضح الذى طرأ على زوجته، ولكنه يبعد هذه الفكرة عن ذهنه على اعتبار

أن المسألة لا تعدو أن تكون «فكرة طرأت ببالها تتعلق بحقوق المرأة». أما إدنا فهى بدورها تبعد زوجها نفسه عن تفكيرها قائلة: «ماذا أفعل لو بقى فى المنزل؟ لم يعد بيننا حديث نتجاذبه». وتنمو هذه الفكرة من خلال نموذج آخر - وإن كان أقل أهمية - حين يحضر والد إدنا - وهو كولونيل من كنتاكى - ويصر مرة أخرى على أن تكون له السيطرة على حياتها، وأن يرى زوجها يفعل نفس الشيء. ولا تشعر إدنا بالراحة إلا عندما يرحل والدها.

وكان الدكتور ماندليت أكثر دراية من والد إدنا، ومن زوجها، بل من إدنا نفسها، فقد كان يعرف تمامًا ما ألمّ بها. كان رجل علم «يعرف عن الآخرين أكثر مما يعرف معظم الناس، ويعرف دخيلة الإنسان التى نادرًا ما تبدو للعيون». وهو يرى كل ما يحدث بوضوح، ولكن يعرف البيئة التى تحيط به تمامًا فيتمتم قائلاً: «أرجو ألا يكون أروبين.. أرجو من الله ألا يكون ألسى أروبين».

ويشير دخول أروبين إلى الصورة إلى تطور جديد فى صحوة إدنا. لقد أصبحت قلقة إذ «كان يبدو لها وكأن الحياة تفر منها، تاركة الآمال بلا تحقيق». فتلجأ إلى مجموعة جديدة من الأصدقاء أدنى مستوى حتى من الآنسة ريز: سيدة تدعى مسز هايكامب، وشاب يدعى ألسى أروبين. وهم جميعًا يذهبون إلى سباق الخيل حيث تقامر إدنا بلا تحفظ، فى خلال صفحة أو صفحتين تمد يدها إلى كأس من البيرة. «كانت ترغب فى حدوث شيء ما - أى شيء». وحتى تعجل بذلك، تستجيب. «وعندما حضر ألسى أروبين لزيارة إدنا بعد بضعة أيام، لم تكن مسز هايكامب معه». وتشعر إدنا بأنها خائنة، ولكن ليس لزوجها - «كانت تفكر فى روبرت لبران». إلا أن روبرت موجود فى

المكسيك، فى حين أن أروبين قريب فى نيو أورليانز «يثير فيها مشاعر الأنثى التى تجيش فى نفسها». لقد ذهبت إلى أبعد من الاستماع إلى موسيقى شوبان والتدخين، بل وشرب البيرة، «فهى الآن تشرب الخمر من كأس كما يفعل الرجال»، وتصبح أكثر إصرارًا على الحرية والاستقلال.

وتتعقد الأمور. وكما تعترف إدنا فى كلمات عابثة: «إننى امرأة سيئة بكل المقاييس التى أعرفها». وتقول الآنسة ريز محذرة: «إن الطائر الذى يحلق بعيدًا عن التقاليد لا بد أن يكون له جناحان قويان. إنه لمنظر مؤثر أن نرى الضعفاء يسقطون صرعى وهم يتخبطون». ومع أول قبلة تتبادلها مع أروبين تتصاعد معرفتها به إلى علاقة حميمة، «كانت أول قبلة تستجيب لها فعلاً طوال حياتها. كانت مشعلاً أضرم نار الرغبة فى داخلها».

وتشعر إدنا بالثقة فى هذه الفترة. وأهم من كل شىء «كان هناك تفاهم تام بينهما».

[شعرت كما لو كانت غشاوة قد انزاحت عن عينيها، فساعدتها على أن تفهم معنى الحياة. هذا الوحش الذى صنع من مزيج من الجمال والوحشية. ولكن مع كل هذه الأحاسيس المتباينة التى عذبتها، لم يكن هناك أبدًا شعور بالخجل أو الندم. كان هناك شعور بالأسى لأن ما أشعل رغبتها لم يكن قبله حب، لم يكن الحب هو الذى أذاقها هذه الكأس المترعة بالحياة.

وتغمرها السعادة وهى تضع خطة احتفالها بعيد ميلادها التاسع والعشرين، فى بيتها الصغير الجديد، وقد دعت العديد من أصدقائها الجدد، ومن القدامى الذين عرفتهم فى جراند آيل. وتدعو شقيق روبرت لبران الأصغر، فيكتور، الذى يذكرها بالطبع بحبيبها البعيد.

ولكن عندما يسرف ڤيكتور فى الشراب، ويهديها باقة ورد، ويداعبها مداعبات عابثة وهو يغنى أغانى الحب التى كان روبرت يغنيها، تثور إدنا، وتحطم كأسها، فتحرج المجموعة كلها، وتنهى بذلك الحفل. ولكن ڤيكتور كان محقًا: فهى تقضى الليلة مع أروبين...

ويظل مستر ومسز بونتلييه محتفظين بمفهومها عن «الصحوة». فقبل أن يطلب ليونس أى شىء خاص بعلاقتها أو عن علاقتها بأطفالها «يرجوها أن تفكر أولا وقبل كل شىء، وأهم من أى شىء، فيما سيقوله الناس. لم يكن يحلم بإثارة فضيحة... كان ببساطة يفكر من زاوية اقتصادية». ولكن نظرة إدنا إلى مغامراتها تختلف عن ذلك تمامًا:

لقد لازمها إحساس بأنها قد تدنّت اجتماعيًا، وفى نفس الوقت ارتفعت روحيًا. وكل خطوة اتخذتها لكى تحرر نفسها من التزاماتها كانت تزيدها قوة كإنسانة. لقد بدأت تنظر إلى كل شىء بعينيها هى، وأن ترى اتجاهات مغايرة لما ألفته فى الحياة، وأن تفهم هذه الاتجاهات.

وتردد إدنا لنفسها بأنها فى الحقيقة أسعد حالا مع أطفالها الآن، لأنها قد أصبحت إنسانة ناضجة متكاملة الشخصية. ولكن أروبين قد لعب دورًا هامًّا من ناحية أخرى: «لقد اكتشف كوامن أحاسيسها، فتفتحت كزهرة تفيض رقة، وخدرًا، وحرارة بفعل رقة أحاسيسه برغباتها كأنثى».

لقد «صحت» إدنا كأنثى، إلا أن واقعها الاجتماعى قد بدأ ينهار. وتعترف صديقتها الحميمة مدام راتنيول بأنها لم تعد تزور إدنا. وتقول معتذرة «لو لم تكن سمعة مستر أروبين على هذه الدرجة من السوء،

لما أعرت الأمر أى اهتمام». ولكن أقسى ما واجهته جاءها من حيث لا تحتسب، وممن لا تساورها فيه ذرة من شك. لقد سبق أن حذرتها الآنسة ريز بقولها إن روبرت قد سافر إلى المكسيك «لأنه يحبك، ويحاول جاهدًا أن ينساك، ما دمت مرتبطة ولا تستطيعين أن تستمعى إليه، أو تكونى له». أما الآن فمنذ عودته وهو يشعر بعدم الارتياح مع إدنا، وبدلا من أن يعبث معها كما كانا يفعلان معًا عندما كانا فى جراند آيل، بدأ يستعيد سيطرته على نفسه، وبكل برود. ويحمد الله أنه سيتركها. ولكن قبل أن يفعل يعترف بسيطرته على مشاعره. لقد استطاع أن يقاومها:

«لماذا؟ لأنك لم تكونى حرة، فقد كنت زوجة ليونس بونتلييه. لم أستطع أن أمنع نفسى من حبك بالرغم من كونك زوجته. ولكن ما دمت قد رحلت بعيدًا عنك، وبقيت هكذا، أجد فى استطاعتى أن أقول لك هذا... لقد أدركت كم كنت جبانًا إذ يراودنى هذا الخاطر، حتى على فرض أنك كنت راغبة فى ذلك»

وتحتج إدنا قائلة إنها فعلاً راغبة، وأنها لم تعد من ممتلكات بونتلييه. وتبتعد عن روبرت فترة قصيرة تقرر بعدها أنه «من الأفضل أن تصحو، حتى ولو كان ذلك يحمل لها المعاناة، بدلا من أن تبقى مخدوعة طوال حياتها». وتعود إلى المنزل لتجد أن روبرت لم ينتظر، بل خرج بعد أن كتب لها يقول: «أحبك. وداعًا - لأنى أحبك». لقد فتح روبرت عينى إدنا على تجربة حسية، وعالم زاخر بالأحاسيس، ولكنه ليس مثلها، فهو متمسك بكل القيم الأخلاقية فى مجتمعه. يرحل - وتبقى إدنا وحيدة.

وفى الفصل الأخير من الرواية، نجد إدنا وحدها فى جراند آيل مرة أخرى. لا أحد هناك، فالموسم لم يبدأ بعد. ومرة أخرى تجد إدنا البحر مغريًا، وفى هذه المرة تتجرد من ملابسها تمامًا، وتلقى بنفسها

بين أمواجه. وهنا تبدو كيت شوبان كفنان الكولاج، إذ جمَّعت كل الصور الهامة التى وردت فى روايتها، ثم جعلت فى نهاية إدنا بينها، نهاية الرواية.

ورواية «الصحوة» التى لقيت صدى هائلا بين كل النقاد الذين كتبوا عنها، ليست تقليدًا مباشرًا لزولا، كما أنها ليست محاكاة للأساليب الأولى فى المذهب الطبيعى. ويعترف معظم المعلقين الآن أن أحدًا لم يكتب الرواية الأمريكية التى تتبع المذهب الطبيعى الخالص – فنوريس يقرر أن رواية «ماكتيج» تتبع المذهب الرومانسى، ودريزر يشحن شخصياته بمثالية لا تقهر . . وكيت شوبان تصف صحوة رومانسية، ولكنها تقدمها طبقًا للمذهب الطبيعى. أما الجنس، واللحظة الراهنة، والبيئة (وكلها وصفتها تمامًا كما يفعل الكتاب المحليون)، فكلها كانت عوامل مساعدة أسهمت فى التغيير الذى حدث لإدنا – وهو تغيير وضع موضع الاختبار، كما كان يفعل زولا.

والدليل الأخير على أن «الصحوة» قد كتبت وفقًا للمذهب الطبيعى – ولو بصفة جزئية – يأتى من كيت شوبان نفسها، إذ تقول فى خطاب كتبته إلى «أخبار الكتب» – وأعاد نشره دانيل رانكن، وهو أول من كتب عن حياتها:

عندما وجدت مجموعة من الشخصيات رهن إشارتى، رأيت أنه من الممتع – لى – أن أجمع بينهم، وأرقب ما يحدث. ولم يخطر ببالى إطلاقًا أن مسز بونتلييه سوف تتسبب فى كل هذه الفوضى، وتسعى إلى حتفها نتيجة تصرفاتها. ولو كان لى علم بهذا لاستبعدتها تمامًا من المجموعة. ولكن عندما اكتشفت ما كانت تضمره، كانت الرواية قد جاوزت منتصفها، وكان الأوان قد فات.

لقد وصفت كيت شوبان ما حدث فى المختبر الذى أقامته بنفسها: صحوة إدنا بونتلييه.

الفصل الرابع

جاتسبى وفن بناء الشخصية

لقد كتب فيتزچيرالد روايته الأولى لأسباب أبعد ما تكون عن الصواب - إذ أنها تروى سيرة شاب فى الثامنة عشرة من عمره، والاحتفال ببلوغه سن الرشد، ومغامراته فى الكلية، وإثارة الموضوعات الجدلية سعيًا وراء تحقيق أرقام قياسية فى التوزيع، وطلب يد زيلدا ساير - وهكذا تحفل رواية «هذا الجانب من الفردوس» بكل ما فى الرواية التلقينية من ناحية التأليف من حيث: رواية الأحداث بأسلوب من يعلم كل شىء، والاستطراد فى رسم الشخصيات، وعدم تماسك البناء الدرامى من الناحية الزمنية، وعدم وجود محور اهتمام غير مقدَّرات الشخصية الرئيسية، والذى لو أتيحت له الفرصة لأصبح بطلا. وهكذا تتسم المحاولة الأولى لسكوت فيتزچيرالد فى الرواية بكل صفات الرواية الارتجالية، مكتوبة بأسلوب ساذج يحاكى التاريخ ويفتقر إلى لمسات المؤلف الماهر.

لا مفر إذن من أن يسير كل شىء فى خط مستقيم، منذ اللحظة التى يولد فيها أمورى بلين، وطفولته المبكرة، وقبلته الأولى، حتى المحن التى يواجهها فى فترة المراهقة. وتتمثل المشكلة هنا فى أن أمورى هو مركز الأحداث بشكل لا يدع مجالا لتقييم ما يحدث له. وبدلا من ذلك يغرق الرّاوية نفسه فى مغامرات أمورى العاطفية، (وكان خليقًا به ألا يفعل). وعندما يتفهم القارئ الرواية، يبدو له أن

هذا الأسلوب (أو الأحرى عدم وجوده) له بعض المزايا. فالكتاب (يؤلف نفسه) فعلا وبطله يكبر. وهذه الطريقة الساذجة قد تكون مناسبة لوصف المغامرات التى يقع فيها أمورى فى أثناء دراسته، ولكن عندما يحب، يتداعى بناء الرواية. والسبب - روزالند كوناچ.

ويبدأ الفصل الأول من الكتاب الثانى بإرشادات مسرحية من أجل حدث فى منزل أسرة كوناچ - وبالتحديد فى «غرفة نوم واسعة أنيقة.. هى غرفة شابة، ذات جدران وستائر وردية، وغطاء وردى لسرير لونه كريم». وبعد سرد تفاصيل الغرفة بما تحتويه، يندفع الراوية قائلا: «يود المرء أن يعرف كم تكلفت كل هذه الأشياء الفاخرة، وتشتد الرغبة فى رؤية الأميرة التى من أجلها - انظر! هناك شخص قادم! ياللخيبة الأمل! إنها مجرد خادمة تبحث عن شىء ما...» إن أسلوب الإرشادات المسرحية هو وسيلة مشروعة لإثارة شعور اللهفة والتوقع، ولكن كل هذا ينتهى عندما تدخل «روزالند - فروزالند هى روزالند - من ذلك النوع من الفتيات اللاتى ليست بهن حاجة لبذل أى جهد لكى يتدله الرجال فى حبهن..» ولكنها أبدًا لم تفقد حماسها، ولا رغبتها فى أن تكبر وتتعلم، ولا إيمانها الكامل بالرومانسية، ولا شجاعتها وصدقها لقد وصف فيتزچيرالد شخصية تماثل إليانور روزفلت، فيها لمسة من چان دارك حتى تكسبها مذاقًا خاصًا. وتبقى هذه الشخصية متماسكة حتى تفتح فمها، فهى ترد على عرض أمورى بالزواج قائلة: «لا تسألنى رأيى، فأنا إنسانة ناضجة فى بعض النواحى، ولكنى مازلت طفلة غريرة فى نواحى أخرى. فأنا أهوى الشمس الساطعة، والأشياء الجميلة - والمرح - ولكنى أخشى المسئولية. وأنا لا أريد أن أفكر فى المطابخ والأوانى والمكانس. كل

ما يشغلنى هو هل ستكتسب ساقاى اللون البرونزى عندما أسبح فى فصل الصيف».

ولما كانت العناصر التى يستخدمها فيتزچيرالد فى بنائه تفتقر إلى منطق يحكمها، سرعان ما تنهار. فخط التاريخ الواضح لم يكن مناسبًا لكل هذا الحشد من العواطف الإنسانية التى تحفل بها الرواية، ويصبح لزامًا على الكاتب أن يجد مسارات جديدة يوجه هذه العواطف نحوها – أو لعله من الأفضل أن يخمن اتجاهاتهم، ويمهد لها الطريق. وبذلك يستطيع القارئ أن يتابع السرد. إلا أن ما يلقاه أمورى من عذاب فى الحب إنما يتسم بالخصوصية الشديدة بحيث لا ينعكس صداه على القارئ ويبقى الراوى – وهو الذى يمسك بزمام الكتاب ويوجهه حيثما يريد – يتخبط وقد وقع أسير شخصية من المفروض أن يكون هو المتحكم فيها.

أما شخصية چاى جاتسبى فهى بالطبع أكثر تعقيدًا، مما يدفع المرء إلى الاعتقاد بأن قدرة فيتزچيرالد على رسمها إنما هى دلالة على نضج أسلوبه الفنى، إلا أن الاختلاف بينهما يكمن فى أن الرواية الأخيرة مؤلفة فالأحداث ليست مجرد تتابع زمنى، وكما يقول نك كاراواى وهو يفند قصة جاتسبى، إن «جاتسبى العظيم» تبدو كصورة يتم تركيبها قطعة قطعة بتوالى الزمن الذى يسهم فى إتمامها سواء كان ماضيًا، أو حاضرًا، أو مستقبلا. ويتضمن هذا كله البعد المكانى أيضًا. أما كيف يستطيع مهرب الخمور المبتز أن يشق طريقه ليصبح فى النهاية «يساوى كل هؤلاء جميعًا» وبصفة خاصة إذا كان من يحمل هذا الرأى من الأشخاص المحافظين الذين تتركز حولهم الرواية، ويشعر القارئ أنه يشاركه الرأى – فهذا أمر أبعد ما يكون عن

البساطة. ويبدو ذلك مقبولا لنا لأننا نراه يحدث أمام أعيننا، ويتجمع قطعة قطعة – كما يقول نك كاراواى – لتكتمل الصورة بطريقة تعكس مهارة فيتزچيرالد الفائقة فى تصميم الرواية.

وتمضى ثمان وأربعون صفحة كاملة – من مائة واثنتين وثمانين صفحة – قبل ظهور جاتسبى. وتكثر الشائعات، وتتصاعد التوقعات، وكل ما استطاعه نك هو أن يلمح جاتسبى عن بعد وهو يرتعش بالقرب من الماء. بعدئذ يلتقى كاراواى معه وجهًا لوجه فى إحدى الحفلات الصاخبة التى يقيمها جاتسبى:

وابتسم متفهمًا الموقف – بل كان أكثر من متفهم. كانت ابتسامة نادرة تحمل معها شعورًا بالطمأنينة قد لا تصادفه إلا أربع أو خمس مرات طوال حياتك. كانت ابتسامة ضمت – أو هكذا بدا – العالم بأسره فى لحظة واحدة، ثم تركزت عليك أنت وحدك – دون سواك – فيها الفهم الكامل لك، تمامًا كما تريده أن يكون – والثقة التامة بك، تمامًا كثقتك بنفسك، مؤكدة لك أن الانطباع عنك إنما هو أفضل انطباع تريد أن تتركه فى النفوس.

تُرى – هل كان نك مندفعًا فى حماسه مثل الراوى فى «هذا الجانب من الفردوس؟» إذا كان الأمر كذلك فله عذره – فهو واحد من الشخصيات، وهو أيضًا الشخص الذى يعبر عن آراء معينة، ولذا فهو معرض للخطأ مثله فى ذلك مثل شخصيات المؤلف الأخرى. ولكن لا بد أن يمسك الكاتب بزمام الموقف. ويقوم فتزچيرالد بهذه المهمة بأن يجعل المشهد كله مسرحيًا، إذ يظهر نك وقد فتنته الغواية، ولكنه يتمالك نفسه فى الوقت المناسب:

فى هذه اللحظة بالذات تبدد كل شىء – وكنت أنظر إلى شاب وسيم فظ، تجاوز الثلاثين بعام أو عامين يكاد أسلوبه فى الحديث يتسم بالسخف.

وهكذا تتشكل الصورة التى يرسمها نك لجاتسبى جزءًا جزءًا. وهى عمل متكامل يتمثل فيه جوهر العمل الفنى - ويشبه إلى حد بعيد اللوحات التى يرسمها فنانو المذهب التعبيرى التجريدى. ويتناسب الأسلوب الذى اختاره فيتزچيرالد تمامًا مع شخصية جاتسبى، وهذا هو السبب فى نجاح هذا الكتاب، كما أنه يذكرنا بالسبب الذى من أجله فشل كتاب «هذا الجانب من الفردوس».

ولما كان جاتسبى شخصية مبتكرة تستكمل صورتها ذاتيًا، فإن المساحة الزمنية والمكانية التى يشغلها فى غاية الأهمية. فالنصف الأول من رواية فيتزچيرالد لا يقدم شيئًا سوى ظنون ولقاءات خاطفة مع جاتسبى. صحيح أن الصورة موجودة، ولكن تفاصيلها لم تتضح بعد - ففيتزچيرالد يحتفظ لقارئه بهذه المتعة حتى يتم اللقاء بين نك وجاتسبى.

والنصف الثانى من رواية «جاتسبى العظيم» بدءاً من الفصل السادس وحتى الفصل التاسع يختص بسرد كل ما يتعلق بالرجل من حقائق أساسية، ولكن بعد أن يوضح لنا أن كل محاولاتنا لاستجلاء خلفية هذه الشخصية ونموها لم تكن صحيحة. وأخيرًا يخبرنا بأن «الحقيقة أن چاى جاتسبى - القادم من وست إيج فى لونج ايلاند - هو نتاج مفهومه الأفلاطونى عن نفسه». ومن ثمَّ فهناك ثلاث مراحل تشكيلية واضحة أمامنا: فيتزچيرالد وهو يكتب الرواية بصورة عامة، ونك كاراواى يؤدى دوره فى تجميع جزئيات الصورة قطعة قطعة، وچاى جاتسبى يشكل نفسه أمامنا. وفى ختام الرواية يكون الثلاثة قد بلغوا قمة فنهم. وبهذا القدر من التركيز على أشكال البناء الدرامى يصبح الزمان والمكان كعنصرين فيه، هما محور الاهتمام، بدلا من الخط

التاريخى الذى اعتمد عليه فيتزجيرالد فى روايته الأولى.

وتأكيدًا لهذا الأسلوب فى البناء الدرامى، تتطور فكرة الزمان والمكان فى موضوع الرواية. فبالإضافة إلى الصورة التى يرسمها جاتسبى لنفسه، فإنه يقوم أيضًا ببناء عالم يأمل فى أن يرثه – له تكوينه، وذوقه، ومستواه الاجتماعى، وكله يتناغم مع ذكرى ديزى بوكانان. ولكن رؤيته لديزى التى لازمت خياله وطموحه طوال خمس سنوات، دون أن يكون له أى صلة بديزى الحقيقية، قد تجاوزت الواقع. ويصيح نك قائلا: «خمس سنوات تقريبًا! لاشك أن هناك بعض اللحظات فى تلك الأمسية لم تصل فيها ديزى إلى مستوى الصورة التى رسمها لها فى أحلامه – لا لخطأ فيها، ولكن لأن الصورة التى رسمها لها فى خياله كانت أكبر بكثير من الحقيقة». لقد أصبح فيتزجيرالد روائيًا ماهرًا يدرك أنه لم يعد يتعامل مع التاريخ، ولذا فلابد من استبدال التصاعد الزمنى للأحداث بشىء آخر. ويدرك نك ما يحدث: «لا يمكن لأى شىء أن يتحدى ما يكمن فى قلب الرجل». لقد بذل جاتسبى من نفسه الكثير فى فكرة حبه لديزى، لدرجة أنه لكى يكون نفسه لابد أن يمحو الماضى تمامًا. ولكن أحلام جاتسبى مثالية، على حين أن ديزى كيان حقيقى بشكل يدعو إلى الرثاء. «كان يدرك هذا عندما يقبل هذه الفتاة، ويمتزج خياله مع أنفاسها، عندئذ يسكن عقله، ويكف عن الصخب». لقد حل فيتزجيرالد مشكلته فى كتابة الرواية. بأن جعل موضوعها المشاكل التى تعترض طريق الإبداع الفنى.

إذًا – لماذا يفشل جاتسبى، فى حين يحرز فيتزجيرالد هذا القدر من النجاح مستخدمًا نفس الأساليب؟ إن السبب هو اعتماد جاتسبى

على ديزى كمحبوبة له، وهو اعتماد شاركه إياه الراوى فى «هذا الجانب من الفردوس». ويخبرنا نك بأنه «لم يتوقف لحظة عن النظر إلى ديزى، واعتقد أنه كان يعيد تقييمه لكل ما فى منزله من أشياء وفقًا لنظرتها إليها». لقد تغير المسار الذى كانت تنساب من خلاله مثالية جاتسبى وفقًا لما يرضى ديزى. فبقدر ما كان جاتسبى عظيمًا، كانت منابع تلك العظمة محدودة بحبه لشخص لا يرقى إلى مستوى مثاليته. «وهكذا ينهار كل شىء كمنزل مصنوع من الورق بمجرد نظرة عدم رضا تلوح فى عينيها».

وحين ينطلق توم بوكانان ليقضى على جاتسبى، ينفذ إلى أعماق كيانه متمثلا فى إحساسه بالزمان والمكان. وحين يواجهان بعضهما فى تلك الغرفة بالفندق فى نيويورك، يوجه كل منهما ضربته إلى نقطة الضعف فى غريمه. فديزى أجبرها چاى على أن تقول إنها لم تحب توم يومًا. ويسألها توم: «ولا فى كابيولانى؟» فتقول ديزى لجاتسبى من خلال دموعها: «لا حيلة لى فيما حدث فى الماضى. لقد أحببته يومًا - ولكنى أحببتك أنت أيضًا». وحين يرى بوكانان مثالية جاتسبى تتزعزع فى مواجهة حقيقة الزمن يقاطعها قائلا: «هذه أشياء حدثت بينى وبين ديزى لن تستطيع أبدًا أن تعرفها، أشياء لا يمكن لأحدنا أن ينساها أبدًا». لقد عثر توم على نقطة ضعف هى جزء من تكوين جاتسبى. وكما يقول نك: «بدت الكلمات كما لو كانت تلدغ روح جاتسبى». ولا يتبقى سوى وجود جاتسبى المادى، ومصادر ثروته، وشخصيته. ويكشفه توم بقوله: «لقد اشترى هو وهذه المرأة العديد من مخازن بيع العقاقير المخدرة الموجودة فى الشوارع الخلفية هنا وفى شيكاغو، حيث يبيعون الحبوب المخدرة جهارًا نهارًا، وهذه إحدى ألاعيبه. وعندما رأيته للمرة الأولى حدست أنه بائع خمور، ولم أبعد

عن الحقيقة». عندئذ تتسلل ديزى بعيدًا عن جاتسبى. «ومع كل كلمة تقال كانت تزداد انطواءً على نفسها، فكف عن ذلك، ولم يبق إلا حلم ذاوى يجاهد فى البقاء والمساء يتسلل بعيدًا، محاولا أن يلمس ما لم يعد واقعًا محسوسًا، يكافح فى حزن، وذلك الصوت يتبدد عبر الغرفة».

إن اختيار فيتزجيرالد لتلك الشخصية التشكيلية لجاتسبى هو مفتاح نجاح الرواية، تمامًا كما كان عدم وجود هذا التركيب المعقد - حيث كان مطلوبًا - سببًا فى تردى «هذا الجانب من الفردوس» إلى مرتبة تبدو معها كما لو كانت رواية كاتب مبتدئ، إذا لم تكن قد تدنت إلى مرتبة الفشل التام فعلا. وفى تلك الرواية الأولى لم يكن من الممكن لأى قدر من أساليب الشرح - من فقرات قصيرة تصف التفاصيل، وفواصل درامية، وإرشادات مسرحية، وخطابات - ليحيد بالأحداث عن الخط التاريخى المرسوم لها. ولم يكن هناك ما يقال عن أمورى بلين أكثر مما قيل، إذ لم يكن فيه أكثر مما رأى فيتزجيرالد. ولكن شخصية جاتسبى أكثر جاذبية، تظهر بجلاء للقارئ فى عمق الشخصية والتلاعب فيها، وهما أمران يحدثان أمام القارئ. إن عمق شخصية جاتسبى يجعل من أسلوب نك كاراواى المعقد فى السرد أمرًا مقبولا - ذلك الأسلوب الذى يتولى فيه نك رواية بعض الأحداث كشاهد عيان، ويروى البعض الآخر نقلا عن آخرين، ويعيد ترتيب أحداث أخرى رُويت له بطريق غير مباشر، وأخيرًا فى أروع ما كتبه فيتزجيرالد على الإطلاق، وهو مشهد موت جاتسبى الذى يرويه نك بكل تفاصيله، وهو مشهد اختلقه خياله الخصب.

إن خيال نك كاراواى قد شحذته خبراته مع جاتسبى طوال الرواية، فلم يعد نك ذلك الشخص الذى التقينا به على الصفحة

الأولى، بل تحول إلى شخص يجيد استغلال الزمان والمكان، ووجد فى جاتسبى مثلا يحتذيه فى هذه الناحية. ومن ثَمَّ فلا يمكن القول بأن جاتسبى قد فشل حتى ولو بمفهوم حبكة الرواية نفسها، فبالرغم من أن چاى جاتسبى سُلِبت منه أحلامه، بل وحياته نفسها، إلا أن نك كاراواى قد أخذ عنه موهبة الخلق والابتكار، وهى ليست موهبة ينفرد بها جاتسبى وحده، بل تنتقل إلى نك ويصبح فى استطاعته أن يروى لنا قصة جاتسبى، وأن يكتب الرواية التى نقرؤها الآن. إن ثراء هذه الرواية من الناحية الفنية - سواء فى أسلوب السرد، أو النقلات الزمنية، والرمز الذى يستخدم بكثرة ولكن فى موضعه - كل هذا ينبع من شخصية جاتسبى ذاتها، ومن أسلوب نك الفنى فى التعبير عنها.

هل كان فيتزجيرالد يرى نفسه فى جاتسبى؟ إن هذه الفكرة مطروحة للمناقشة - لنعد إلى الصفحة الأخيرة فى الرواية حيث تعقد مقارنة بين البحث عن جاتسبى وبين البحث عن الحياة ذاتها، وهى رؤية تجتذب المؤلف والقارئ على حد سواء. فإذا لم يكن فيتزجيرالد يرى نفسه فيها، فيكفيه فخرًا أنه يعالج الموقف بصورة فيها من المهارة ما لا يوجد فى «هذا الجانب من الفردوس» (التى كانت تحمل عنوان «الأنانى العاشق»). ويمكن عقد مقارنة أفضل بين فيتزجيرالد وأسرة بوكانان، وهو بالتأكيد ليس واحدًا منهم، ولكنه تطور مذهل فى بصيرة الكاتب النافذة. فمنذ بضع سنوات كتب ما كان يأمل أن يكون أكثر الكتب مبيعًا، فيستطيع من خلاله أن يشق طريقه إلى الطبقات الثرية فى المجتمع. وجعل شخصيتى أنتونى وجلوريا باتش فى «الجميلة والشرير» تبدوان محاكاة رديئة لشخصيتى سكوت وزيلدا اللتين خلقهما نجاح الرواية الأولى.

أما النواحى الأقل عمقًا فى سكوت وزيلدا فهى موجودة أيضًا فى «جاتسبى العظيم» - ولكن بشكل غير مباشر فى حكم نك النهائى عليهما. فقرب النهاية يقول عنهما نك: «لقد اتسم توم وديزى بالإهمال، فهما يحطمان كل الأشياء والناس، ثم يعودان إلى ثرائهما وإهمالهما، أو أى شىء كان يجمعهما معًا، تاركين للآخرين مهمة رفع ما خلّفاه من حطام». ولم يكن رأى نك يلقى هكذا، بل كان يتكون من خلال البناء الدرامى للرواية، مثله فى ذلك مثل أى شىء فيها. وتعد قدرة نك على إصدار هذا الحكم على أسرة بوكانان لصالح جاتسبى، بكل ما فى شخصيته من تعقيدات، دليلا على اكتمال قدرات نك الإبداعية. وهى أيضًا دليل على نضج فيتزجيرالد.

الفصل الخامس

مجتمع فوكنر: وحدة الموضوع فى «كبوة الفارس»

كان وليم فوكنر يدقق كثيرًا فيما يتعلق بمجموعات قصصه القصيرة. فعلى عكس بعض الكتاب الذين قد يسمحون للناشر بأن يجمع - بشكل عشوائى - كل ما كتبوه منذ أن نشرت لهم آخر مجموعة، كان فوكنر يصمم على ضرورة وجود «الشكل» و «التكامل» فى أى كتاب يضم قصصه القصيرة، تمامًا كما فى الرواية. وكان يفضل أن يكون «كيانًا مستقلا، متفردًا، محدود المجال، متكاملا فى تناغم موسيقى يؤدى إلى نهاية واحدة، النهائية فى الموسيقى». وعلى أى حال فإن «كبوة الفارس» - التى أراد لها فوكنر يومًا أن تكون جزءًا من «مجموعة قصص» الذى صدر عام ١٩٥٠ ولقى ثناءً مستفيضًا - قد استقبلها المعلقون بالاستعلاء، والنقاد بالاستهزاء، وما زالت تعتبر عملا يتسم بالإهمال والتفكك.

ويكتفى كثير ممن قرءوا «كبوة الفارس» بوصفها بأنها مجموعة قصص تدور حول جاقين ستيفنز. ولكن اهتمام فوكنر بفكرة التكامل يجعل وجود شخصية واحدة فى عدة قصص أضعف الأسباب التى تدعو لجمعها فى مجلد واحد. ومن المحتمل أن هناك اهتمامًا أكبر بالموضوع قد ربط بين القصص فى أعمال فوكنر الأكثر أهمية، وأن فوكنر كان لديه سبب فنى دعاه لجمعها، أفضل من أن يضع بين أيدى الدارسين سجلا منهجيًا للتجارب التى خاضها مع شخصية جاقين

ستيڤنز. إن ستيڤنز شخصية ثابتة، وكذلك المجتمع المحلى الذى هو جزء منه. إن الموضوع الحقيقى الذى تدور حوله هذه القصص يتضح من وجود العديد من الغرباء فى هذا المجتمع، ورد فعل المجتمع نحوهم. هم دخلاء، ولكنهم ليسوا جامدين: وهنا يثرى فوكنر موضوعه بتقديم الغرباء القادمين من أماكن أخرى فى نفس المنطقة، أو البلد، أو بلاد أخرى، وليس مجرد الأمريكى التقليدى القادم من الشمال، أشخاصًا يعبرون – سواء باستخدام الرمز أو المبالغة – عن بعض الأفكار الهامة فى ذلك المجتمع، وبذلك يفتحون أمام فوكنر المجال للإدلاء بآرائه عن الإنسان، وهو ما تتميز به أعماله الكبرى. إلا أن التركيز على ستيڤنز بصورة غير طبيعية، ومن منظور ضيق، يجذب القارئ إلى نواحى فى القصص هى أقل ما فيها أهمية. ومع ذلك فإن «كبوة الفارس» كتاب قائم بذاته، ولن يكون له أى معنى إلا إذا قرأناه بهذا المفهوم.

وبالرغم من أن قصة «الدخان» توصف بأنها من أقل قصص فوكنر تأثيرًا، فإنه من الواضح أنها كانت واحدة من قصصه القصيرة المفضلة، فقد تقدم بها إلى المجلات خمس مرات قبل أن تنشرها فى النهاية مجلة «هاربر» فى أبريل ١٩٣٢. وبعد ذلك بسنتين ضمها إلى كتاب «دكتور مارتينو». وفى ١٩٤٩ كان ينوى أن يجعلها جزءًا من مجلد «مجموعة قصص»، ولكنه عاد فصدَّر بها مجموعة «كبوة الفارس»، وهى الوحيدة التى سبق نشرها من هذه المجموعة. وبالإضافة إلى اهتمام فوكنر بهذه القصة، وإصراره على نشرها، فقد قدمها إلى محطة تليفزيون CBS حيث أعدها جور ڤيدال وروبرت موليجان وفازت بجائزة أحسن تمثيلية تليفزيونية لعام ١٩٥٤.

لماذا إذن لا يلقى هذا العمل اهتمام الدارسين؟ ربما كانت أفضل طريقة لجعل قصة «الدخان» تبدو قصة سيئة، هى قراءتها على أنها قصة جاڤين ستيڤنز وتشيك ماليسون كما يفعل النقاد دائمًا. إن ستيڤنز موجود، ولكنه يحتل نصف القصة الأقل أهمية، بعد أن ينهار الفصل الأول بما فيه من وصف، ويبقى أمام القارئ أربع وعشرون صفحة من الاستدلالات التى لا تدع أى مجال للشك. والقصة كلها يقصها راوٍ شهد الأحداث كلها، ولكن ليس هناك ما يدل على أنه ابن شقيق ستيڤنز. وبدلاً من ذلك يربط الراوى نفسه بالمجتمع المحلى فيقول: «اعتقدنا»، «لم تدهش لكذا». إن الراوى - بالتأكيد - واحد من «نحن أهالى چيفرسون» - أى مجموعة الناس الذين يتكون منهم إطار القصة.

وداخل هذا الإطار، وأمام الناس، تدور قصة أنسلم هولاند، وهو شخص غريب يتسم بالعنف ولا ينتمى إلى هذا المجتمع، ولا لأى مجتمع معروف آخر. وتلخص الكلمات الأولى فى القصة سنين طويلة من الأفعال التى كانت تجرى:

لقد قدم أنسلم هولاند إلى چيفرسون منذ سنوات عديدة. ولا أحد يعرف من أين جاء، ولكنه كان فى مقتبل العمر، موهوبًا، أو على الأقل لديه تطلعات. إذ إنه فى غضون ثلاث سنوات فقط تزوج من الابنة الوحيدة لرجل كان يملك ألفى فدان من أجود الأراضى. وذهب ليعيش فى منزل حميه. وبعد سنتين أنجبت له زوجته توءمين. وبعد سنتين أخريين مات حموه تاركًا ثروته التى أصبحت مسجلة باسم زوجته تحت سيطرته الكاملة. ولكن حتى قبل أن يحدث ذلك سمعناه - نحن أهالى چيفرسون - وهو يقول: «أرضى، ومحصولى». أما أولئك الذين نشأ آباؤهم وأجدادهم هنا، فقد كانوا ينظرون إليه بشىء من البرود والاستنكار، إذ كان فى نظرهم رجلا متهورًا وعنيفًا (وهذا نتيجة

للأقاويل التى رددها المستأجرون البيض والسود على حد سواء، كذلك الكثيرون ممن كان يتعامل معهم.)

إن آنس العجوز هو ذلك الغريب المستغل الذى استولى على جزء كبير من أملاك المنطقة. وعلى أى حال فإن ولديه التوءمين - آنس الابن وڤرجينياس - يلقيان احترام الجميع بوصفهما عضوين شرعيين فى المجتمع المحلى تمامًا كأمهما. وعندما يرفض آنس العجوز أن يتنازل لهما عن الأرض التى فى حوزته، فإن ذلك لا يدهش أحدًا. وهو يثير عداء آنس الابن بتبديد «الأرض التى كانت أمه تريد أن تكون مِلْكا له ولأخيه ڤرجينياس»، وكذلك إساءة استخدامها، وأخيرًا ارتكاب فِعْلٍ وصفه الراوية بقوله: «ما يعد اعتداءً آثمًا، وإساءة لا تغتفر بمقاييس الناس فى بلدتنا، وزمننا، وأسلوب تفكيرهم.. وهو حفر القبور الكائنة فى جبانة الأسرة حيث يرقد أفراد أسرة زوجته فى مثواهم الأخير، بما فى ذلك القبر الذى دفنت فيه زوجته طوال ثلاثين عامًا».

وتصبح مِلْكِية الأرض - من وجهة نظر المجتمع المحلى - هى محور الأحداث. ولكنها ليست مجرد ملكية مادية - وهذا هو الفرق بين «قاتلَىْ» آنس هولاند العجوز. فآنس الابن الذى وجد أباه ينتهك حرمة القبور فضربه ضربة ظن أنها قاضية، لم يكن يريد أن يجنى ربحًا ماديًا من الأرض، ولكنه ببساطة كان يريد للأرض «التى كانت مِلْكا لأمه والتى تضم رفاتها الآن... أن تعود للمالك الحقيقى». وعندما يتم ذلك «فقد تم الانتقام... أما الاعتداء الآثم، والظلم، والاسم الذى تلطخ، والسجن - كل ذلك قد تبدد كالحلم». وليأخذ ڤرجينياس الأرض كلها مِلْكًا خالصًا له، ما دامت الثروة المنهوبة قد عادت إلى المالك الحقيقى. إلا أن جرانبى دودج يريد الأرض من

أجل الربح المادى، ولذلك يقتل آنس العجوز (بعد أن تركه آنس الابن ظانًا أنه قد مات)، ويعمل على أن يقوم سفاح من ممفيس بقتل القاضى، ويتآمر على قتل ڤرجينياس.

وفى النهاية يقوم چاڤين ستيڤنز بمهمة تغيير القانون حتى يتلاءم مع قواعد العدالة فى المجتمع المحلى. ولكن القاضى نفسه هو أول من يعرف الحقوق المحلية، فهو يملك «النزاهة والشرف اللذين لم يفسدهما طول دراسة القانون... وهو الرجل الوحيد بيننا الذى يؤمن بأن العدالة نصفها معرفة بالقانون، والنصف الآخر إيمان بالله وبنفسه». ولديه «القليل من المعرفة القانونية، والكثير من الإدراك والتعقل».، ويمنحه الناس فى المنطقة تأييدهم «بكل ثقة وإيمان به». إن العدالة المجردة لها خطرها، تمامًا مثل «الجراثيم التى تسبب الأمراض». وعندما يرفض القاضى دنكنفيلد أن يصدر حكماً على آنس الابن، وهو حكم سليم من وجهة النظر القانونية، ولكنه غير سليم من وجهة نظر المجتمع المحلى، يسعى جرانبى دودج إلى قتل القاضى.

وهنا يتدخل چاڤين ستيڤنز للمساعدة فى توضيح الأمر كله. وتنقسم القصة إلى جزأين عندما يترك فوكنر القاضى جالسًا على مقعده - مثل القاضى بنشيون عند هوثورن - ويستطرد قائلا: «لقد قضى چاڤين ستيڤنز وقتًا طويلاً فى ذلك - هو وذلك الصندوق النحاسى الصغير». ويبين ستيڤنز شيئا عن أسرة هولاند، وهو أن آنس الابن لم يجن شيئًا من جراء قتل والده، وأن الأرض ستعود فى النهاية - إذا ما انتظر المجتمع المحلى وقتًا كافيًا، وأن آنس الابن قد اعتاد الانتظار. أما ذلك الرجل الذى لا يستطيع الانتظار فهو جرانبى دودج الذى يريد الأرض لنفسه، لا للمجتمع المحلى الذى

يعيش فيه. وهكذا، على حين قد يفسر القانون الضربة الطائشة التى وجهها آنس الابن والتى ربما كانت دفاعًا عن النفس كجريمة قتل لها دوافعها، فإن تحريات ستيڤنز تؤدى إلى الحل الصحيح من وجهة نظر المجتمع المحلى.

وينجح چاڤين ستيڤنز – وتتركز قصة تشيك ماليسون حول إدراك ستيڤنز، ورد فعل الصبى تجاهه. ففى «الدخان» لا يوجد شىء من هذا. فبدلا من أن نجد تشيك يرقب عمه، نجد المجتمع المحلى يرقب شخصًا دخيلاً. وبدلا من الدراما الأخلاقية لدى ستيڤنز، نرى موكب أنسلم هولاند، وولديه، «وألفى فدان من أجود الأراضى فى البلاد». ويمكن القول بأن چاڤين ستيڤنز «خريج جامعة هارفارد... الذى يجلس بين الرجال... ويتحدث معهم بلغتهم» هو همزة الوصل بين العالم الخارجى وهذا المجتمع المحلى، ولكن دوره ليس بارزًا فى هذا الشأن. فهو يشرح للمحلفين الخطأ الذى شاب جريمة جرانبى دودج فلم تكن جريمة كاملة، أكثر مما تحدث عن دوافع آنس وولديه. إن الاهتمام بشخصية چاڤين ستيڤنز هو فقط الذى يجعل هذه الخاتمة محور القصة.

وقصة «مَنْك» التى نشرت فى «سكريْبنَر» فى مايو ١٩٣٧ تمثل تقدمًا واضحًا من ناحية المشكلات الفنية بالمقارنة بقصة «الدخان». فدور چاڤين ستيڤنز أكثر أهمية بالنسبة للأحداث، ويوصف الراوية باختصار بأنه ابن شقيق ستيڤنز، ولكن كلاهما يقوم بدور غير أساسى فى قصة شخص غريب آخر هو ستونوول چاكسون «مَنْك» أولدثروب. وقد قَدِم منك من ناحية منعزلة من مقاطعة الراوى، من «منطقة لم يكن بها طرق تقريبًا منذ خمسة وعشرين عامًا (كان مَنْك فى

حوالى الخامسة والعشرين)، ولم يكن المأمور ليذهب إليها». كانت مجتمعًا قائمًا بذاته. كانت:

منطقة لم يزرها أحد، غير مزروعة تقريبًا، يقطنها جماعة من الناس لا يدينون بالولاء لأحد أو لشيء، ولم يرهم أى دخلاء على المنطقة إلا منذ بضع سنوات مضت، حين تخللت الطرق الجيدة والسيارات المنطقة بحصونها التى يسكنها قوم يحملون أسماء أسكتلندية أيرلندية محرفة، يتزاوجون، ويصنعون الويسكى، ويطلقون الرصاص على كل الغرباء وهم قابعون خلف حظائر مصنوعة من الكتل الخشبية، والأسوار الملتوية.

وبُعْد مَنْك عن المجتمع المحلى التقليدى ليس بجسده فقط، ولكن عقله أيضًا يعيش فى عزلة مذهلة. فقد كان طفلا صغيرًا تخلى والداه عنه، وعاش السنوات الست الأولى من عمره مع جدته، وكانت «سيدة عجوز عاشت كالناسك حتى وهى بين أولئك الناس المنعزلين الذين يتميزون بالعنف». وعندما يصبح كل شيء هادئًا بصورة غير عادية، يذهب البعض لاستطلاع الأمر، فيجدون الصغير مَنْك يحاول الإمساك ببندقية يدافع بها عن جسد الجدة الذى بدأ فى التحلل. ويهرب الطفل، ولكنهم «كانوا يعلمون أنه موجود فى مكان ما، يرقبهم وهم يجهزون الجثة للدفن... ويوم الأحد التالى توصلوا إلى المكان الذى كان يحفر فيه قبرًا مستخدمًا فى ذلك بعض العصى، ويديه». ويكبر مَنْك بعد أن أخذه فريزر صانع الخمور ليرعاه. ويحمل للعجوز «إخلاصًا وتفانيًا بلا حدود، تمامًا كإخلاص الكلب لسيده». وعندما يتجاوز مَنْك العشرين من عمره، يموت فريزر. وعندما «حضر الرجل – لا يهم من هو – فى السيارة وقال (حسنًا يا مَنْك – ادخل السيارة) – دخلها مَنْك تمامًا كما لو كان كلبًا ضالًا. وذهب مَنْك إلى جيفرسون».

وعندما كان مَنْك فى چيفرسون، زعموا أنه ارتكب جريمة عقوبتها السجن مدى الحياة. ولكن حتى قبل أن يقولوا له أى شىء عن الجريمة، نعلم أنه

كان ضعيف العقل، وربما كان أبله، ولم يكن من المفروض أن يرسل إلى السجن أبدًا. ولكن عندما حانت محاكمته، كان وكيل النيابة يريد أن يصبح عضوًا فى الكونجرس. لم يكن لمنك أهل، ولا مال، ولا حتى محام، لأنى لا أعتقد أنه قد أدرك أنه بحاجة إلى محام. بل لعله لم يدرك معنى كلمة محام. كان وكيل النيابة شابًا قد بدأ فى مزاولة مهنته منذ وقت قريب، وأغلب الظن أنه لم يعلم عن القانون الجنائى إلا أكثر قليلا مما عرفه منك، وربما دفع بأن منك مذنب بناء على توجيه من المحكمة. وربما يكون قد نسى الدفع بأن مَنْك يعانى من تخلف عقلى، إذ أن مَنْك لم ينكر أنه ارتكب الجريمة - ولو لمرة واحدة.

ورغبة مَنْك فى الاعتراف بالجريمة أمر محير: «فى الواقع لم يستطيعوا منه من إقراره بارتكابها، أو حتى تكرار ذلك». ولكنه «لم يكن يدلى باعتراف، ولا كان يفاخر به»؛ فمنك لا يستطيع أن يتذكر من هو ذلك الشخص الذى يقال إنه قد قتله. وهو يرغب فى الاعتراف بقتل أى شخص حتى ولو كان ذلك الشخص ما زال حيًا يرزق ويوجد حاليًا فى الغرفة، فقد كانت الجريمة نفسها، «كما لو كانت طلقة الرصاص ذاتها قد حطمت الحاجز الذى عاش خلفه خمسة وعشرين عامًا، فجعلته الجثة، التى ترقد تحت قدميه الآن، يعبر الهوة التى كانت تفصله عن عالم الأحياء». ومن ثَمَّ فهو يرفع صوته «متلهفًا، مشوقًا» إلى أصدقائه الجدد: وكيل النيابة، والسجان، والقاضى. ولكنه يفشل فى توصيل ما يريده إليهم، ويحملوه إلى السجن فى عربة تحت الحراسة المشددة.

ويدخل چاڤين ستيڤنز إلى القصة حين يعلم من اعتراف شخص

سكير وهو يموت بأن منك قد أدين. ويعد ستيڤنز لاستصدار عفو من منك، ولكن الأخير يرفض ذلك - كما نتوقع: «لقد أصبح الآن شخصًا موثوقًا به، وأصبح يدين بالولاء لحارس السجن - نفس الولاء الذى كان يدين به لفريزر العجوز؟. ولكن الموقف المحير الذى شارك چاڤين ستيڤنز فى إيجاد حل له يحدث بعد ذلك بأسبوع، إذ يبدو أنه كانت هناك محاولة للهرب من السجن تزعمها منك، إلا أنه قتل الحارس الذى كان يحبه. ويصبح على ستيڤنز أن يواجه موقفًا محيرًا هو هذا العمل الذى يقوم به رجل يتوسل إليهم أن يظل فى السجن حتى يكمل عمل بلوفر حارسه، وفى التو يستطيع أن يشرح لتشيك السبب الذى يدعو منك لمثل هذا التصرف. فيقول ستيڤنز لابن أخيه: «لأنه ليست لديه أى فكرة عما تعنيه كلمة الموت، ولا أعتقد أنه قد ربط بين الجثة التى كانت ملقاة تحت قدميه فى تلك الليلة، وبين ذلك الرجل الذى كان يسير ويتحدث منذ لحظات، أو ذلك الشخص الذى كان يعمل البلوفر له» هكذا كان الحاجز الدائم الذى يحول بين مَنْك وبين الاتصال بغيره من البشر: عجزه عن إدراك جريمة قتل ارتكبها.

ولا يجد ستيڤنز نفسه مضطرًا لعمل تحريات للتأكد من هذه الحقيقة - حقيقة عزلة منك عن العالم الخارجى. أما ما يتحرّى عنه ستيڤنز، وما يشكّل الجانب الاستدلالى الثانى فى القصة فهو مغزى كلمات منك الأخيرة وهو على المشنقة: «سأخرج الآن إلى العالم الحر، وأعمل بالزراعة». وفى هذا الجزء الطويل الذى لا لزوم له من القصة يجد ستيڤنز أن سجينًا «مشاغبًا»، أدين فى جريمة قتل قد استغل سذاجة منك ليقنعه بأن الشىء الوحيد الذى يحول بيننا «نحن الريفيون الفقراء» وبين الخروج إلى العالم الحر وزراعته هو حاجتنا

إلى مسدس يفتح لنا الطريق عبر الحراس. ويتحدث تيريل السجين بأسلوب مجازى: فهو ليس فلاحًا، ولكنه عامل فى محطة بنزين. ولكن منك - بكل ما فيه من سذاجة - يعيش اللفظ كما هو، فيقتل الحارس حتى يستطيع «الخروج إلى العالم الحر وأن يقوم بزراعته» أو يحاول الاتصال بالعالم الخارجى مرة أخرى.

أما ما يقوم به ستيڤنز من تحريات فليس بذى أهمية كبيرة فى القصة. فما يزيد من قيمة قصة منك أن ستيڤنز يستطيع إيضاح ما يعرفه من النصف الأول، وأنه يستطيع أن يفعل ذلك بالكشف عن مثال آخر لاستغلال سذاجة منك المسكين استغلالا سيئًا. ولكن لب العمل كله ليس ما يقوم به ستيڤنز من استنتاج. فقصة منك تنجح إذا ما اعتبرناها قصة شخص آخر دخيل على المجتمع. وهنا تكون المشكلة هى مشكلة الصلة نفسها، فمهمة ستيڤنز تأتى فى الدرجة الثانية بالنسبة لقصة منك، وليس هناك ما يبرر أن تكون غير ذلك. وفى أحد المواقف يقوم الحاكم بتوبيخ جاڤين ستيڤنز عندما يشكو الأخير من الظلم. ويخرج ستيڤنز من السجن وهو سعيد بابتعاده عن «رائحة المكان الذى كان به»، وربما إذا أخذنا فى الاعتبار مغزى وجود جاڤين ستيڤنز فى الروايات اللاحقة، فإن المرء يود إلقاء مزيد من الضوء على هذه الفقرة كخطوة لها مغزاها فى تعلمه ونموه. ولكن بالنسبة لمن يقرأ هذه القصص فى مجلد واحد، فإن التركيز على ستيڤنز يجعل بقية القصة تبدو وكأنه لا علاقة له بها. والفقرة الأولى تبين ما فى أسلوب الرواية من قوة:

سأحاول أن أروى قصة منك. وأعنى بذلك أنى سأحاول فعلا أن ألملم شتات هذه القصة القصيرة الكئيبة، لكى أجعل منها شيئًا، ولا أكتفى فى ذلك بما خلّفه من غموض يصعب

تفسيره. ففى الأدب فقط تستطيع اللمسات الفنية أن تحول قصة شخص - بكل مافيها من متناقضات وسلبيات - إلى شىء قريب من الواقع يمكن تصديقه.

فإلى أى حد يستطيع چاڤين ستيڤنز أن «يجعل منها شيئًا»؟ إنه يدخل فى منتصف القصة فيوضح ما سبق وصفه ويؤكده، ولكن هذا لا يمكن أن يجعل منه محور الأحداث فى القصة. إن اهتمام ستيڤنز ينصب على موضوع الشخص الدخيل، ومحاولته التواصل مع الآخرين، ومن هذا المنطلق يصبح للقصة معنى.

وعلى عكس قصتى «الدخان» و «منك» قد تبدو قصة «يد فوق الماء» قصة بوليسية. فبعد وصف لحادثة غرق يستغرق ثلاث صفحات، يستغرق ستيڤنز سبع عشرة صفحة فى «حل لغز الجريمة». ولكن تفاصيل جريمة القتل، تجعل من القصة شيئًا أكبر من هذا بكثير؛ إذ نعلم أن مقاطعة يوكناباتاوفا «لم يؤسسها فرد واحد، بل ثلاثة، وفى نفس الوقت». وقد اندثرت أسرة الأول - أسرة هولستون - قبل نهاية القرن التاسع عشر؛ إلا أن واحدًا من سلالة الأسرة الثانية - أسرة جرينييه - قد عاش حتى يومنا هنا. وعلى أى حال فإن:

لويس جرينييه - الذى قطع ستيڤنز ثمانية أميال فى لهيب شهر يوليو لكى يلقى نظرة على وجهه - لم يكن يعرف أبدًا أنه لويس جرينييه، بل لم يكن يستطيع أن يتهجى اسم لونيه جريناب الذى أطلقه على نفسه... وهو يعيش عامًا بعد عام فى الكوخ الذى بناه بنفسه.

ولونيه جريناب - وهو شخص عنيد منبوذ من مجتمعه المحلى - يعتبر - مجازًا - قلب المجتمع النابض فى المنفى، حتى «كوخه وكل ما يملكه كان يقع فى قلب مساحة من الأرض تبلغ حوالى ألف ومائتى فدان كانت ملكًا لأجداده يومًا. ولكنه لم يعرف ذلك أبدًا». غير أن

چاڤين ستيڤنز – لسبب ما – يعرف هذا. لقد أصبح ستيڤنز «بعد مائة عام» الشخص الوحيد الذى بقى على قيد الحياة الذى ينحدر من سلالة الرواد الثلاثة الذين أسسوا ذلك المكان. وهو يدرك أنه بصفته «محاميًا فى المقاطعة لا شأن له بالمكان» إلا أنه يريد الذهاب إلى هناك «ليلقى نظرة على الرجل الميت يدفعه لذلك سبب عاطفى – حتى ولو لم يكن فى الأمر حادث ما» وهذا السبب العاطفى هو الذى ينتزع چاڤين ستيڤنز من دوره كمحام فى المقاطعة، ويضعه داخل المجتمع المحلى نفسه، تمامًا كما فى قصص «كبوة الفارس». ويصبح ستيڤنز فى قصة «يد فوق الماء» ركيزة أساسية فى الموضوع. ويصبح دوره الجديد فيها أفضل من دوره فى غيرها. فعلى عكس قصتى «الدخان» و «منك» – حيث يلعب دوره فيهما فى النهاية فيبدو كما لو كان خارج اللعبة كلها، يكون دوره هنا جزءًا لا يتجزأ من القصة، فله وجوده فى الأحداث، يتأثر بها ويؤثر فيها. وقرب نهاية القصة يكاد يقتل. وبسبب علاقته الحميمة مع لونية – حيث يشتركان معًا فى أنهما ينحدران من نفس الأصول – فإن العمل البوليسى الذى يقوم به يحمل معنى أكبر بكثير. ومثلما فعل ف. سكوت فيتزچيرالد فى «جاتسبى العظيم»، فإن ستيڤنز له دور بناء بالنسبة لمفهوم المجتمع المحلى.

أما قصة «الغد» فهى أيضًا عن الناس والمجتمع والغرباء على مختلف مستوياتهم. وتتميز بعدم تجزئتها كما هو الحال فى القصص التى سبقتها. وبمقارنة أول جملة فيها وهى، لم يكن العم چاڤين دائما محاميا، بالجملة التالية من «الدخان»: «استغرق چاڤين ستيڤنز وقتا طويلا ذلك اليوم» أو الجملة التالية من «يد فوق الماء»: «قال ستيڤنز «تحقيق»؟ – نجد أنه بدلا من تقديم القصة قبل دخول ستيڤنز،

تتجمع تفاصيلها وتنمو فى نفس الوقت مع تصرفاته. وتبدأ القصة بدفاع ستيڤنز عن رجل يدعى بوكرايت قد قام بقتل «رجل شرير يدعى باك ثورب... ليس له أقارب، ولا أحد يعلم من أين أتى، وهو مشاغب مقامر». وكان ثورب قد قام بخطف ابنة بوكرايت، وغرر بها، وكانت قاصرًا. وقد تفهم ستيڤنز تصرف بوكرايت، ولكن عليه أيضًا أن يتفهم تصرف چاكسون فِنْترى وهو واحد من المحلفين رفض تبرئه بوكرايت. ويصبح البحث عن السبب الذى يدعو فِنْترى إلى عدم «التصويت لصالح تبرئة بوكرايت» هو موضوع التحقيق الذى يجريه ستيڤنز.

وتصرف ستيڤنز أقرب إلى التحقيق منه إلى عمل التحريات أو الاستنتاجات. وبدلا من أن يقوم بالربط بين الحقائق، يسأل، ويأتيه الرد صريحًا عما حدث لِفِنْترى، ولماذا لا يمكنه تبرئة بوكرايت. إن ستيڤنز وابن أخيه تشيك (الذى يرد اسمه لأول مرة فى هذه القصة) يجب أن يذهبا إلى «الناحية الأخرى من المقاطعة» لكى يعرفا كل التفاصيل عن فِنْترى. ويقع منزل فِنْترى فى منطقة جرداء موحشة. ويهددهما والد چاكسون العجوز ببندقيته، ويقوم بطردهما. وعندما يتوقفان لدى برويت، يعلم ستيڤنز كيف عاشت أسرة فِنْترى بمعزل عن الناس سنين طويلة. وما السبب؟ فيقول برويت معلقًا على الحياة التى عاشها چاكسون فِنْترى وحيدًا حتى قبل وقوع الحادث، وحيدًا من الفجر وحتى الغسق.

تلك الحياة التى عاشها جده حتى مات وهو يمسك بيده المحراث ذات يوم. وعاشها أبوه بعد ذلك حتى مات وهو فى أحد حقول الذرة. ثم جاء دوره، ولكن لم يكن لديه ولد يمد إليه يده - يلتقطه من التراب حين يحين أجله.

وأخيرًا يترك فِنْتري المزرعة ليلتحق بعمل فى مصنع لنشر الأخشاب، ليعود بعد عامين ونصف ومعه طفل صغير. ويحتفظ بخادم زنجى ليساعده فى العمل فى مزرعة والده، ولكنه يقوم بتربية الطفل وحده، «ويقوم بإعداد الطعام، وغسل الملابس، وإعداد الوجبات للطفل – إذ يقوم بحلب عنزة لهذا الغرض». ويرفض كل ما يعرض عليه من مساعدة، بل إنه يقوم بحياكة ملابس الطفل بنفسه، ثم يعد حقيبة ليحمله فيها إلى الحقول. إلا أن الطفل يختفى ذات يوم. ومنذ ذلك الحين وأسرة فِنْتري تعيش بمنأى عن الناس جميعًا.

وعند عودة چاڤين وتشيك إلى البلدة، رحب بهما إيشام كويك، ابن صاحب مصنع نشر الأخشاب الذى كان يعمل به فِنْتري. كان كويك يعلم من أين أتى الطفل، وأين ذهب، ولماذا صوَّت فِنْتري ضد بوكرايت. ففى خلال الشتاء الأخير الذى قضاه فِنْتري فى المصنع أوى إلى بيته شابة كانت حاملا فى شهرها الثامن، وقد وافقت على الزواج منه قبل أن يوافيها الأجل وهى تضع وليدها. وعاد فِنْتري إلى البيت ومعه الطفل الصغير كما روى روفوس برويت، وقام بتربيته حتى حضر اثنان من أقارب الطفل لاسترداده. وبالرغم من أن القانون كان فى صفهما، فإن كويك يعقب بقوله: «لم تكن هذه هى المرة الأولى التى أشعر فيها أن هناك خللا ما فى الطريقة التى تسير بها الأمور»، ويتبع كويك الأخوين حيث يلتقيان بفِنْتري ويأخذا الطفل. وقد قاوم فِنْتري والطفل معًا هذا الفراق، ولكنهما خسرا المعركة قبل أن تبدأ، «فقد كان القانون فى صف الطرف الآخر»، وينهار فِنْتري تمامًا «كما لو كانت عظامه قد استحالت إلى ماء»، وهو يواجه مطلبًا لا شك فيه: «هذا هو القانون». ويلقى فِنْتري بالنقود التى قدمت له لقاء رعايته للطفل جانبًا.

ويأتى الرد الأخير على التحريات التى قام بها ستيڤنز حين يروى كويك كيف أن باك ثورب - الذى قتله بوكرايت - هو نفسه الطفل الذى انتزع من فِنْترى منذ سنوات. ويقول كويك: «لم يكن فِنْترى ليبرئ بوكرايت فيطَلق سراحه»، فقد قام بقتل «ابنه». وتنتهى القصة بتأكيد سعة أفق ستيڤنز. ويصر تشيك على أنه كان من المفروض أن يبرئ فِنْترى ساحة بوكرايت حتى تحت هذه الظروف « لأن باك ثورب كان شخصًا سيئًا».

ويقول العم چاڤين «كلا، لا يمكن أن يحدث هذا» وقبض على ركبتى بيد واحدة بالرغم من أننا كنا مسرعين، وشعاع الضوء الأصفر ينعكس على الطريق الأصفر، والحشرات تهوّم فى الضوء ثم تطير مبتعدة. «لم يكن باك ثورب الرجل البالغ هو المقصود. فما كان فِنْترى ليتردد فى قتل ذلك الرجل - تمامًا كما فعل بوكرايت - لو أنه كان فى مكانه. ولكن هناك فى جسد ذلك الشخص الوضيع المتوحش الذى ذبحه بوكرايت كان يكمن شىء ما، قد لا تكون روح ذلك الصبى الصغير، ولكن على الأقل ذكراه. وبالرغم من أن الرجل الذى كان يومًا ذلك الصبى لم يكن يعلم هذا، فقد كان چاكسون ولونجستريت فِنْترى فقط يعرفان. لا تنسى هذا مطلقًا.. مطلقًا».

هذه القصة - وهى القصة الرابعة فى المجلد - تبرز كمرحلة تطور فى شخصية چاڤين ستيڤنز، وإدراك تشيك ماليسون وتعلّمه. ولكن ما يتعلق بهذا يرتبط بالدرجة الأولى بعزلة الشخص الدخيل على المجتمع المحلى. فباك ثورب ذلك الدخيل الذى يتسم بالعنف هو فى الحقيقة «الابن المفقود»، لأب يعيش فى عزلة عن المجتمع. وهكذا على حين يختطف ثورب أحد أفراد المجتمع المحلى، ويموت من أجل ذلك، يحاول فِنَترى أن يحقق العدالة الاجتماعية من أجل موته. وعلى مستوى آخر، تود العدالة الخارجية لو أن بوكرايت شنق كما حققت

العدالة باسترداد طفل فِنْترى. وعلى أى حال، فإنه طبقًا لمعايير المجتمع، فإن ما يحدث هو عَكس ذلك. ويطلق سراح بوكرايت، ولا يبقى لفِنْترى شىء إلا الحزن على من فقده.

وقد فازت قصة «خطأ كيميائى» بجائزة، مثلها فى ذلك مثل قصة «الدخان». ويصفها مديرو تحرير مجلة «اليرى كوين ميسترى» الذين اختاروها للجائزة الثانية فى المسابقة التى يعقدونها للقصة سنويًا بأنها «قصة تكاد تكون بوليسية تمامًا». وعلى أى حال فإن اعتبارها قصة بوليسية لا يفى موضوعها حقه: موضوع الدخيل والمجتمع المحلى. وتقع أحداث هذه القصة – مثل قصص أخرى فى هذا المجلد – فى مكان يبعد حوالى عشرين ميلا عن قرية منعزلة يسكنه وسلى برتشل العجوز بمنأى عن المجتمع. ولكن لا بد من وجود شخص دخيل على المجتمع نفسه، ويؤدى هذا الدور چويل فلنت بطريقة كلاسيكية:

كان هو الشخص الغريب، الدخيل، القادم من الشمال إلى بلدنا منذ عامين ليكون مسئولا عن تشغيل آلة الروليت التى تحتوى على المسدسات، والشفرات، والساعات، وآلات الهارمونيكا، فى كرنفال متجول، وعندما رحل الكرنفال بقى هو. وبعد مضى أسبوعين تزوج من ابنة برتشل الوحيدة التى بقيت على قيد الحياة. وكانت فى حوالى الأربعين من عمرها، تتسم بالغباء. وحتى ذلك الوقت كانت تعيش مع والدها ذى المزاج الحاد، والطباع العنيفة، حياة أقرب إلى حياة النساك فى المزرعة الصغيرة التى كان يمتلكها.

وكان فلنت «يحكى قصصًا كثيرة عن بلاد نائية لم يرها أى من سامعيه بصوته الكسول» كان على عكس أهل المجتمع الزراعى «واحدًا من

سكان المدن، بالرغم من أنه لم يقم فى أى منها فترة طويلة». وذلك طبقًا لما رواه هو ولكن أهم ما فى الأمر – بالنسبة لحبكة القصة – أن فلنت يعبر عن غربته «بعادة شخصية سرعان ما عرف بها فى جميع أنحاء المقاطعة، حتى بين من لم يروه أبدًا»:

هى تحقيره وازدراؤه لإحدى عاداتنا فى الجنوب حين تمزج الويسكى بالماء والسكر. كان يفعل ذلك بدون استفزاز، وبلا أى سبب، وبدون مناسبة. كان يسمى هذا تخنثًا، مجرد شراب للأطفال. أما هو نفسه فكان يشرب الويسكى القوى الذى نقوم بصنعة محليًا من القمح دون أن يتبعه برشفة ماء واحدة.

وعلى مدى سنوات ظل المجتمع الخارجى لا يعلم شيئًا عن ماجريات الأمور فى المكان الذى يقيم فيه برتشل. فبالرغم من قلة وسائل الاتصال إلا أن «العجوز قد أبعد الناس تمامًا عن منزله». وذات يوم اتصل فلنت بالعمدة ليخبره بأنه قد قتل زوجته – وتبدأ أحداث القصة. وفى النهاية يعلم القارئ أن چويل فلنت هو ببساطة الدور الأخير الذى يلعبه ساحر السيرك السيد كانوڤا الذى قتل الفتاة وأباها وچويل فلنت المزعوم، حتى يستطيع أن يبيع مزرعة برتشل ويأخذ ثمنها لنفسه.

وكما يتوقع القارئ يكون چاڤين ستيڤنز هو الشخص الذى يقوم بحل اللغز. وقد توحى القراءة السطحية للقصة بذلك طالما أن ستيڤنز موجود يلحظ كل شىء طوال القصة. وإذ يرحب مديرو تحرير مجلة إليرى كوين بالقصة كعرض «يكاد يكون بوليسيًا تمامًا»، يبدو كما لو كان دور ستيڤنز هو المحامى الذى يقوم بالتحريات، إلا أن الأمر ليس كذلك. فالقارئ يذكر أن المجتمع المحلى كله كان يعلم أن فلنت كان ينظر بإزدراء إلى عادة الناس مزج الويسكى بالماء.

وحينما يقوم هو نفسه بذلك وهو متنكر فى زى وسلى برتشل العجوز، لا يكون ذلك مجرد غلطة فظيعة يقع فيها، ولكنها تبدو واضحة تمامًا للجميع:

فتح الزجاجة، وصب الويسكى فى الكئوس الثلاثة، ثم وضع الزجاجة على المنضدة. نظر حولها ثم قال: «أعطنى الماء يا ولد إنه على الرف هناك». وعندما استدرت متجهًا ناحية الباب ورأيته يأخذ وعاء السكر، ويضع الملعقة بداخله، تسمرت مكانى. إننى أذكر التعبير الذى ظهر على وجه عمى چاڤين، ووجه العمدة أيضًا. لم أصدق عينىّ عندما رأيته يضع ملعقة السكر فى كأس الويسكى ويقلبه. فكم رأيت عمى چاڤين، ووالده الذى كان جدى، ووالدى أيضًا قبل وفاته، وكل الرجال الآخرين الذين كانوا يأتون إلى منزل جدى ويشربون الويسكى الذى نقوم بصنعه. كنت أعلم أيضًا أنه لكى تقوم بإعداد الشراب، فإنك لا تضيف إليه السكر، إذ أن السكر لا يذوب فى الويسكى، بل يبقى فى قاع الكأس مثل حبات الرمل. ولكن لابد أن تضع الماء أولا فى الكأس وتذيب فيه السكر، ثم تضيف إليه الويسكى. كنت أعلم أن أى شخص مثل برتشل العجوز الذى لابد أنه رأى الرجال يمزجون الويسكى هكذا طوال سبعين عامًا تقريبًا، وأنه قد مزجه وشربه بهذه الطريقة على مدى ثلاثة وخمسين عامًا على الأقل، يعلم هذا أيضًا.

ليس چاڤين ستيڤنز هو وحده الذى يتبين هذه الحقيقة، بل يدركها أيضًا كل فرد كان موجودًا آنذاك، وبصفة خاصة الـراوية تشيـك ماليسون الذى يشهد كل شىء مع الحاضرين. إن الإخلال بأحد «طقوس» المجتمع المحلى دائمًا ما يجذب انتباه جميع الحاضرين، وهذا ما يحدث هنا، إلا أنه يكون أيضًا حلًا للغز جريمة قتل.

ومرة أخرى يسهم موضوع المجتمع المحلى والشخص الدخيل عليه فى بناء هذه القصة. ويعلق چاڤين ستيڤنز على شخصية السّنيور كانوڤا الساحر الموهوب الذى «لم يكن بوسعه إلا أن ينصاع لموهبته

حتى لو أراد». ويلقى ستيڤنز بدرس أخلاقى كما لو كان كانوڤا هو إيثان براند، ونظريته هى. «ما الذى يمكن أن يتولد عن موهبة مثل هذه، صقلتها الخبرة الطويلة، إلا الازدراء الهائل للإنسان؟».
أما نهاية القصة البالغة الغرابة فهى:

قال العمدة: «نعم. إن الكتاب المقدس نفسه يقول فى مكان ما «اعرف نفسك». ألم يقل كتاب آخر: أيها الإنسان اخش نفسك وغرورك وغطرستك وكبرياءك». لابد أنك تعلم هذا، فأنت رجل تهتم بالكتب. ألم تخبرنى بأن هذا مكتوب على تميمة الحظ الموجودة فى ساعتك؟ أى كتاب ورد فيه هذا القول؟

ورد العم چاڤين بقوله: لقد ورد فيها جميعًا. أعنى فى الجيد منها. لقد قيل بأساليب عدة، ولكنه موجود.

هذه النهاية قد تكون هى السبب فى هذا العدد الكبير من النقاد الذين يريدون قراءة «خطأ كيميائى» باعتبارها فصلا فى تطور چاڤين ستيڤنز. ولكن لب القصة يتعلق بموضوعات أكثر من مجرد شخصية واحدة مهما كانت هذه الشخصية محورية فى الروايات الأخرى.

وقصة «كبوة الفارس» وهى أطول قصص المجموعة التى تحمل هذا العنوان- أكثرها ثراءً فى عرض موضوع المجتمع المحلى والشخص الدخيل عليه. إن چاڤين ستيڤنز وتشيك ماليسون- كما يصفهما شخص ثالث يقوم بدور الرّاوية- لهما وجودهما، كما أنهما يقومان بدور أكبر من كل ما سبق. أما ممثلو الأدوار الأولى فهم أعضاء أسرة هاريس. ويبدأ الطفلان القصة بأن يقاطعا ستيڤنز فى أثناء لعبة الشطرنج. وتبدو عزلتهما عن المجتمع المحلى واضحة حتى فى وصفهما لنفسهما وظروفهما:

كانا يحملان اسم هاريس، وكانا أخًا وأخته. ولأول وهلة يبدو أنهما توءمان ليس بالنسبة

للغرباء، ولكن بالنسبة لأهل چيفرسون أيضًا. ولم يكن عدد الذين يعرفون أيها الأكبر سنًا يتجاوز ستة أفراد من بين جميع أهالى مقاطعة يوكناباتاوفا. كانا يعيشان على بعد ستة أميال من البلدة، فى مكان كان مزرعة للقطن الذى يتم تسويقه، وكذلك للذرة والحشائش اللازمة لإطعام البغال التى تعمل فى مزرعة القطن - كل ذلك منذ عشرين عامًا. أما الآن فهى علامة من العلامات المميزة بالنسبة للمقاطعة: ميل مربع من الألواح الخشبية البيضاء، والأسوار التى تحيط بالحقول الصغيرة حيث كانت تروض الخيول، والاسطبلات المضاءة بالكهرباء، وما كان يومًا يعتبر منزلاً ريفيًا تحول الآن إلى شيء أصغر من بلاتوه صغير من بلاتوهات هوليوود قبل الحرب.

أما أمها مليساندر باكوس، وهى ابنة لإحدى أسر چيفرسون العريقة، فقد تزوجت شخصًا غريبًا، ليس فقط بالنسبة لچيفرسون، ولكن بالنسبة لكل مقاطعة مسيسبى فى الشمال، وربما بالنسبة لبقية المقاطعة- على قدر علم أى إنسان.

وعلى مدى السنوات الخمس التالية فإن من أسباهن عمه جيلا كاملا من العمات والخالات العوانس اللاتى عشن بعد الحرب الأهلية بخمسة وسبعين عامًا، وكنَّ يشكلن العمود الفقرى فى الجنوب للتضامن الاقتصادى اجتماعيا وسياسيًّا، كن يرقبن ذلك كما ترقب قصة مسلسلة تتشكل أمامك.

وهكذا يرقب المجتمع المحلى شخصًا دخيلا آخر مثل آنس هولاند وجويل فلنت ينتقل إلى هناك ويستولى لنفسه على ثروتهم، إذ ما إن يمض عام واحد حتى يتوفى الجد. وفى الكريسماس يدير هاريس المزرعة بنفسه. ويرقب الناس ما يحدث:

والآن أخذ الجميع يرقبون ما يحدث، ليس فقط أهالى چيفرسون، ولكن البلاد كلها. ليس فقط... العمات والخالات العوانس، ولكن الرجال أيضًا، ليس فقط رجال البلدة

الذين تفصلهم عنهم مسافة ستة أميال، ولكن الفلاحين القادمين من جميع أنحاء المقاطعة.

كانت عائلات بأكملها تحضر فى سيارات، أو عربات عتيقة يعلوها التراب، أو يحضرون فرادى على ظهور الجياد أو البغال التى انتزعوها فى الليلة السابقة من المحاريث، ليتوقفوا فى الطريق، ويرقبوا عصابات من الرجال الغرباء يحملون آلات تكفى لشق طريق أو بناء خزان، يحرثون الحقول التى كانت يومًا مخصصة لزراعة محاصيل تدر ربحًا بسيطًا كالذرة والقطن، ثم يبذرون الحبوب التى تنبت مراعى باهظة التكاليف.

كانوا يمرون بجوار أسوار مطلية باللون الأبيض، ليجلسوا فى السيارات أو العربات، أو على ظهور الجياد أو البغال، يرقبون صفوفًا متراصة من الاصطبلات شيدت بمواد أفضل بكثير من تلك التى استعملوها فى تشييد منازلهم، بها كهرباء، وساعات مضيئة، ومياه جارية، ونوافذ عليها ستائر، لا يوجد أى منها فى منازلهم.

إن موضوع الشخص الغريب القادم إلى المجتمع المحلى، وتباين الغربة داخل ذلك المجتمع ذاته يجتمعان معًا فى موقف هاريس. فالزوج الذى يسافر يوميًّا بطائرته الخاصة، إلى نيو أورليانز بعد أن ينتهى من تشييد الاصطبلات، يتجه إلى إعادة بناء المنزل:

هذا يعنى أن المنزل الجديد سيشيد فى نفس المكان، ولكن على مساحة من الأرض تعادل أربعة أضعاف المساحة التى يحتلها المنزل القديم الذى كان مجرد منزل من طابق واحد به غرفة واسعة تطل على الواجهة، كان المالك القديم يجلس فيها على مقعد صنع محليًّا، يحتسى شرابه المفضل. وعندما انتهى هاريس من بنائه كان يشبه عمارة ضخمة من عمارات الجنوب كما نراها فى السينما، إلا أنه كان يبلغ خمسة أضعافها فى الضخامة.

وتتعقد مسألة تدخل هاريس واستغلاله، ليس فقط لأن الأبهة التى تحيط به تبعده هو وأسرته عن المجتمع، ولكن أيضًا لأن الأسلوب

الذى يستعرض به ذلك يفوق كل أساليب المجتمع نفسه عشرات المرات - على حد تعبير أحدهم.

ويحضر لزيارة هاريس «دخلاء يتسمون بالغرابة» «فى سياراتهم الفارهة اللامعة، يقودونها بسرعة فائقة فى البلدة، وعلى طول الطريق - وهو مجرد طريق ريفي... بصرف النظر عما أقيم من مبان فى نهايته». وكما يفعل أى إقطاعى فإن هاريس يتكفل بدفع التعويضات عن الحوادث التى يرتكبونها ويهربون، إذ أن لديه «كمية من النقود الفضية والعملات الورقية وبعض الشيكات موقعة على بياض، كلها داخل كيس من القماش السميك يتدلى من مقبض باب المنزل من الداخل فى انتظار أن يصل الفلاح أو زوجته أو ابنه قائلا (خنزير)، أو (بغل)، أو (دجاجة)» لقد أصبحت أسرة هاريس «مصدرًا آخر لدخل كل من يقطنون حول هذا الطريق الذى يبلغ طوله ستة أميال، تمامًا مثل جمع العنب، أو تسويقه، أو بيع البيض».

غير أن مليساندر باكوس هاريس تبقى بمنأى عن هذا كله. وهى تسافر إلى أوربا مع الأطفال، ولكنها أيضًا لا تصبح واحدة من أفراد المجتمع الأوربى، ولا حتى من النخبة التى تهوى السفر. فالبطاقات البريدية التى تبعث بها إلى صديقات الصبا «قد تحمل خاتم بريد روما، أو لندن، أو باريس، أو فيينا، أو القاهرة، ولكنها ليست مشتراة من أى مدينة منها». وبدلا من ذلك فإن مليساندر تستخدم بطاقات بريدية قديمة من الوطن، «بطاقات قديمة عفا عليها الزمن، تنبعث منها همسات مشاعر وأفكار زمن وَلىّ، تتحدى الأسماء والعناوين الأجنبية، كما لو كانت قد أخذتها من أحد أدراج المكتب فى المنزل القديم، وحملتها معها عبر المحيط». لقد سافرت مع «ملوك متوجين من

أوربا» ولكنها «لم تدرك مطلقًا أنها قد غادرت مقاطعة يوكناباتاوفا». وبعد أن يموت هاريس، تعود إلى المنزل دون أى تغيير «مثل أحد أدراج المكتب العنيدة التى ظلت دون أى تغيير، أو حتى إدراك أنه يقاوم التغيير». وتبقى عضوًا فى المجتمع المحلى. شىء آخر يسبب إزعاجًا أكثر من موت هاريس: «لم تكن هى الشبح، بل كان منزل هاريس الفظيع».

أما ما يجمع بين چاڤين ستيڤنز وأبناء هاريس فهو المزيد من التعقيدات، وتعميق موضوع الشخص الدخيل على المجتمع المحلى. ويحل كابتن سباستيان جولدريز، وهو ضابط فى سلاح الفرسان الأرجنتينى، ضيفًا على مسز هاريس فى منزلها، ولكن الأطفال - وهم أنفسهم غرباء - لا يرحبون بوجود هذا الدخيل. فيقول ماكس هاريس: «إننى لا أتصور صائد الثروة هذا يتزوج من أمى». أما ستيڤنز فيصف هذا الدخيل الجديد بأنه «وحيد القرن» - ولكن ما يهدد وحدة الأسرة أكبر من مجرد اختلاف اللغة بينهما. وتُطْلِع ابنة هاريس ستيڤنز على المنافسة القائمة بين الضابط وبين أخيها ماكس.

ويقوم ستيڤنز بدوره فى عمل التحريات بأن يتنبأ بقتل جولدريز، ثم يحول دون إتمام الجريمة بحركة مسرحية. وفيما عدا ذلك فهو يتميز بالسلبية فى هذه القصة. ويردد الراوى أن ستيڤنز سوف يوضح الأحداث لابن أخيه، ولكن «يبدو أن هذه كانت السنة التى توقفت فيها عمته عن التحدث كثيرًا عن أى شىء»، بل إن ستيڤنز كان فى حالة «صمت». إذ ما هى علاقة ستيڤنز بالموضوعات الأخرى الهامة فى القصة؟

إن مشاركة ستيڤنز فى موضوع المجتمع فى آخر قصص «كبوة

الفارس» هى بالفعل أكبر منها فى أى قصة أخرى. وزواجه من مليساندر فى النهاية هو بالطبع أكثر تصرفاته اتساماً بالشخصية فى المجلد كله، كما أنه يتفق مع موضوع القصة الأكثر أهمية، إذ بإعادتها إلى المجتمع مرة أخرى يكون قد أكمل الدائرة التى سارت فيها مغامراتها. أما ما يفوق هذا أهمية من ناحية الموضوع فهو الطريقة التى تنتهى بها الفكرة، وهذا بسبب چاڤين ستيڤنز إلى حد ما. فدخول سباستيان جولدريز قد فتح مجالا أمام المجتمع المحلى. فهو دخيل لا على چيفرسون، أو مقاطعة مسيسبى الشمالية، أو حتى الجنوب فحسب، بل على الولايات المتحدة كلها. وتبرز الحرب العالمية الثانية، وهى أهم الأحداث بالنسبة للمجتمع المحلى فى زمن القصة، وذلك من خلال قرارات كل الشخصيات تقريباً. فهناك ما يذكّر القارئ بصفة مستمرة بالعصر الذى تدور فيه الأحداث المختلفة: فهاريس يكوّن ثروته من تهريب الخمور، ثم يتجه إلى أسواق أخرى، ثم يموت عندما يطلق عليه الرصاص منافس له فى «اليوم الأول لحرب جديدة فى أوربا» عام ١٩٣٩.

ويبدو تأثير السنوات الأولى من الصراع الأوربى على المجتمع الأمريكى فى اشتراك تشيك فى ROTC وبصفة خاصة فى خوفه من ألا يشركوه فى القتال. وهو صادق الرغبة فى ألا يبعد عن هذا الحدث، إلا أن معالجة موضوع الخدمة العسكرية بالغة التعقيد، فحين يكشف ستيڤنز عن مؤامرة ماكس يضع أمام الفتى أحد اختيارين: «إما أن ينخرط فى سلك الجندية، وإلا...» - وعلى القارئ أن يتذكر أنه منذ بداية الأحداث وستيڤنز - بصفته عضواً فى هيئة التجنيد المحلية - يشغله أن ماكس لم يسجل نفسه أبداً فى سجل التجنيد - وهذا مظهر آخر من مظاهر عزل الأسرة عن المجتمع المحلى. وعلى

أى حال يعود الصبى الآن إلى المجتمع - تمامًا كما فعلت أمه. وتنتهى أحداث القصة يوم سبت «كان اليوم التالى هو السابع من ديسمبر». أما جولدريز وهو آخر شخصية من خارج المجتمع فيتزوج من ابنة هاريس وينخرط فى جيش الولايات المتحدة كنفر. وهكذا على كل المستويين ينضم إلى المجتمع المحلى، وتنتهى القصة.

وبذلك تكون «كبوة الفارس» قصة الغرباء والمجتمعات المحلية ويجد فيها چاڤين ستيڤنز دورًا يلعبه داخل إطار هذين الموضوعين. فإذا ما قرئت على أنها مجرد واحدة من قصص چاڤين ستيڤنز كان فى هذا مغالاة فى تقدير أهمية شخصية واحدة، فى حين أن متابعتها فى ضوء الموضوع الرئيسى تجعل لستيڤنز ولكل من عداه من الشخصيات فى القصة أهمية كبيرة. وعلى هذا المستوى تكون قصة ناجحة.

وموضوع المجتمع المحلى والأشخاص الدخلاء عليه هو لب مجموعة «كبوة الفارس» ومصدر قوتها. فهو يبرز بوضوح فى كل القصص؛ وكل واحدة منها تصبح أقرب إلى الكمال تقنيًا، وأقرب إلى القوة فنيًا، إذا ما تركزت بصورة مباشرة حول هذا الموضوع. أما الأجزاء التى بها استدلال فهى تقل كلما تابعنا قراءة أعمال فوكنر من نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات حتى أعماله التى كتبها حين ازداد نضجًا فيما تلا ذلك من السنين. أما چاڤين ستيڤنز الذى يتولى مهمة الاستدلال هذه فهو يصبح بمرور الوقت جزءًا هامًا بالنسبة للأحداث حتى تكون القصة الأخيرة حيث تعمل كل العناصر معًا فى انسجام. والقصص الست - فى مجموعها - تمثل استطلاعًا رائدًا خصبًا فى هذا المجال من خلال تنوع تشكيلها: فهناك الدخيل القادم من خارج المجتمع، والدخيل القادم من داخله. ومرة أخرى تمزج

القصة التى تحمل المجموعة كلها عنوانها بين النوعين فى قصة واحدة عن المجتمع المحلى بصورة بلغت حد الكمال.

ويتردد موضوع المجتمعات والأشخاص الدخلاء عليها فى أعظم أعمال فوكنر (مقارنة بشخصية چاڤين ستيڤنز بعد مرحلة أعماله الكبرى). ويذكر المرء شخصيات چوانا بيرون، ولينا جروف، وچو كريسماس فى «الضوء فى شهر أغسطس»، كذلك شخصية توماس ساتْبِن وبعدها تشارلز بون فى «أبسالوم! أبسالوم!»، وكذا المجتمع المحلى وفليم سنوبس فى «القرية الصغيرة». ويمكن مقارنة شخصية مَنْك بشخصية مِنْك سنوبس، وچاكسون فِنْتَرِى ببايرون بانش، وكذلك هاريس مع ساتبن. ولكن هذه المقارنات سوف تؤدى إلى نفس المشاكل التى قدمتها لنا مقارنات چاڤين ستيڤنز على مدى عقدين من الزمان. إن «كبوة الفارس» كتاب قائم بذاته يتكون من بعض أجزاء دون المستوى، ولكنه ككل علاقة بارزة فى مجال «الشكل والتكامل» اللذين طالب فوكنر بوجودهما فى جميع مجموعات القصص القصيرة، وليس مجموعاته فقط.

الفصل السادس

ويلارد موتلى: تركيب وفك «اطرق أى باب»

كان ويلارد موتلى (١٩٠٩ – ١٩٦٥) شديد الرغبة فى أن يكون كاتبًا كبيرًا، ولكن الظروف تآمرت ضده، فقد تحالفت ضده مشاكل تتعلق بنشأته، ومشاكل اقتصادية، ثم مشاكل خاصة بالنشر، لتجعل منه كاتبًا ثانويًا من كتاب المذهب الواقعى الذى بطل استخدامه. وهو ككاتب أسود تناول شخصيات كلها تقريبًا بيضاء، وكأحد روائيى الطبقة العاملة فى أوج مجدها قد أصبح هدفًا لمشاعر الكراهية والإحباط نحو عصر مضى. وقد أصبح موتلى هدفًا لكل تلك المشاعر الغاضبة لأن روايته «اطرق أى باب» حققت أعلى أرقام للمبيعات بمجرد نشرها عام ١٩٤٧، فقد نالت نجاحًا هائلاً حتى أنها قدمت كفيلم سينمائى قام ببطولته همفرى بوجارت، ولعب فيه چون ديريك دور نك رومانو وذلك عام ١٩٤٩. هكذا نتذكر «اطرق أى باب» اليوم: بما حققته من نجاح لا كرواية جادة فقط. ولم يحظ موتلى وروايته بأكثر من نصف فقرة فى أهم كتاب تناول تاريخ الأدب فى هذه الحقبة، لم يذكر فيها شىء عن إنجازه: «ليس من العدل أن نقول إن مثل هذه الرواية تكشف عن إفلاس المذهب الطبيعى، ولكن طالما أن موتلى لم يقدم أى جديد، ولم يلق أى ضوء، فلا يسع المرء إلا أن يقول إن المذهب الطبيعى فى محنة حقيقية.

وربما كان الأمر كذلك، ولكن المشكلة فى هذا الحكم هى أنه

تأسيس على معرفة محدودة تؤدى - لسوء الحظ - إلى إقرار أن موتلى قد طوّع أنماطًا بالية واستخدمها لكى يقدم عملاً يحقق به ربحًا وفيرًا ولكنه غير ذى قيمة حقيقة، إلا أن هذا بعيد تمامًا عن الحقيقة. فبعد وفاة موتلى بستة أعوام تم اكتشاف مجموعتين هامتين من الأوراق الخاصة به: واحدة تضم ثمانية صناديق تحتوى على ملفات فى جامعة ويسكونسن، وأوراق أخرى بلغ حجمها حوالى مائة قدم مكعب كانت موجودة فى بدروم أحد المبانى فى الجزء الجنوبى من شيكاغو. وبالإضافة إلى عشرات المخطوطات التى نشرت والتى لم تنشر بعد، ومجموعة هائلة من اليوميات، ومئات الخطابات إلى المشاهير فى الأدب ومنهم، فقد احتفظ موتلى بكل المراسلات الخاصة بنشر «اطرق أى باب» - وهذا يمكّننا من رد هذا القول عنه لأن تلك الرسائل هى وثائق كتابة الرواية - قصة ربع قرن من الزمان فى حياة كاتب بدأ حياته بعمود للأطفال فى «المدافع عن شيكاغو» وهجر تراث الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها بحثًا عن أعماق الحياة - وهى أيضًا وثائق فكها (its unmaking). فمن تتبُّع ما تحتويه هذه الرسائل وما تؤكده مخطوطات الرواية التى تركها، يتأكد لنا أن «اطرق أى باب» هى رواية تجريبية جريئة تحولت إلى ملكية تجارية وهى تنتقل بين أيدى العديد من المؤلفين.

وفى الثلاثينات، جاب موتلى الولايات المتحدة يجمع موضوعات يكتب عنها فى يومياته، ويعيد كتابة بعضها فى مخطوط أسماه «مغامرة». وقد نشر بعضها فى مجلة خاصة بالرحلات فى ذلك الوقت. وفى ١٩٣٩ التقى موتلى بالروائى الذى كتب عن الطبقة العاملة جاك كونروى.

«كان أول محترف يشجعنى عندما وجدت لدى الشجاعة لأعرض

عليه فصلاً من «اطرق أى باب» التى كنت أقوم بكتابتها حينئذ».
وبعد عامين، تلقى أجرًا سخيًا عن إحدى قصصه. وما أن تم تقديمه إلى المجتمع الأدبى المهتم بالطبقة العاملة فى شيكاغو حتى تلقى مجموعة من درجات الزمالة من مكتبة نيوبرى وچولياس روزنولد ساعدته على إكمال روايتين آخريين كان عنوان إحداهما «ارحل بلا أوهام»، وقد رفضتها أكثر من عشرة من كبريات دور النشر بسبب صراحتها، قبل أن تشتريها دار مكميلان للنشر عام ١٩٤٥. ثم وضعت هذه المؤسسة تحفظات كثيرة بالنسبة لاقتصاديات نشر هذا الكتاب بعضها بسبب طوله الزائد. وقد تجاوزت أصول هذا العمل المكتوبة على الآلة الكاتبة والتى تركها موتلى بعد موته أكثر من ألفى صفحة - أى مليون كلمة. وبعد الحذف وإعادة الكتابة وتغيير العنوان قامت بنشرها فى النهاية دار أخرى هى أبلتون - سنشرى. وعلى أى حال فقد أصبح اسمها الآن «اطرق أى باب».

ورواية «اطرق أى باب» ليست هى ما كتبه موتلى. ومعظم ما يوجه إليها من نقد اليوم إنما يعود إلى ظروف النشر فى أواخر الأربعينيات. ففى ٩ نوفمبر ١٩٤٥ كتب رئيس تحرير دار نشر مكميلان، ويدهى هارولد س. لاثام إلى موتلى برغبته فى نشر «ارحل بلا أوهام»، وهى الرواية الضخمة التى وجدت طريقها أخيرًا إلى مكتبه الكائن فى الشارع الخامس، بعد أن رفض الكثيرون نشرها. ولكن لاثام كان يريد إجراء بعض المراجعة كان مقررًا أن يقوم بها بالتعاون مع محرر تقوم دار مكميلان بدفع أجره لهذا الغرض. وبعد يومين كتب تيودور م. بيردى رسالة خاصة إلى موتلى مقدمًا إليه نفسه بصفته ذلك المحرر وموضحًا ما بين سطور رسالة لاثام. فالنقطة التى

كانت مثار الجدل هى خوف دار نشر مكميلان على سمعتهم، فقد قال بيردى «أعتقد أنهم ما زالوا يعانون من جراء ما وجه إلى رواية «عنبر إلى الأبد» من نقد - وليس من المبيعات». كذلك كانت له تعليقات عديدة طلب عدم نشرها حينئذ، ثم عاد فنشرها بعد ذلك بخمسة وعشرين عامًا، فى ندوة مركز جمعية الأدباء الأمريكيين، فقد قال: لقد خاف المسئولون عن التنفيذ فى دار نشر مكميلان من رقابة الشرطة، «ولكنهم أيضًا كانوا قلقين إذ قد تؤدى الصورة البعيدة عن التملق التى رسمها الكتاب للحياة فى شيكاغو إلى إعراض مجالس إدارات المدارس وغيرها ممن يقومون بشراء كتب مكميلان فى شيكاغو والغرب، مما يؤثر على المبيعات». وبالرغم من أن المسئولين فى مكميلان كانوا يريدون «تفريغ الكتاب من الجنس»، وتغيير موقع الأحداث لكى يكون مدينة أمريكية مجهولة الاسم، فإن بيردى وعد موتلى بأنه من الممكن الإبقاء على الأمانة فى هـذين المجالـين. وفى البحث الذى قدمه بيردى ذكر التعديلات التى قام بها.

لقد كانت المشاكل الأساسية تكمن فى ميل وِيلْ (موتلى) إلى تقديم شخصيات وأحداث ثانوية أكثر بكثير من اللازم، وأن يبتعد عن نك وعن قصته. كان الحوار أكثر مما يجب، وأطول مما يجب (كان وِيلْ يميل دائمًا إلى تقديم الأحاديث بدقة ودون أى تنقيح). كان احتمال التشهير قائمًا طالما أنه ذكر أناسًا بأسمائهم الحقيقة، كذلك فعل بالنسبة للأماكن فى النسخة الأصلية من الكتاب، وأيضًا التخفيف من مشاهد الجنس واللغة المستخدمة فيها. وهى وإن كانت تبدو مقبولة الآن، إلا أنها سببت قلقًا لكل من قرأ النسخة المخطوطة.

وفى ديسمبر ١٩٤٩، أحضرت دار مكميلان للنشر موتلى إلى نيويورك حيث عكف هو وبيردى على المراجعة حتى شهر مارس. وفى شهر

أبريل كانت «نهاية عصفور» – وهو الاسم الذى أطلق على الرواية عندئذ – معدة للنشر، إلا أن نقل أحد رؤساء تحرير مكميلان، ووفاة آخر أوقف كل شيء. وقد حذر بيردى من إجراء المزيد من المراجعة. وفى الشهر التالى عندما التحق بالعمل لدى أبلتون سنشرى أخذ معه النسخة الأصلية، وفى ٢١ يونيه ١٩٤٦ طلب ساموبل رابورت – وهو مدير المبيعات. موافقة موتلى رسميًا، وفى أقل من أسبوعين، فى ٢ يولية، أبرق إليه بموافقة الشركة على النشر. ولكن المشاكل بدأت فور ذلك بسبب أشياء غير مألوفة فيها، إذ لم يكن من الممكن دفع مبالغ مالية مقابل السماح بنشر كثير من الأغنيات التى أراد موتلى أن يستعين بها، كذلك مقطوعات من الشعر المنثور (تشبه تلك التى تبدأ بها الطبعة المنشورة وتنتهى أيضًا). كذلك فإن إخراج مثل هذه الرواية الضخمة يحتم على الكاتب أن يقبل نسبة ضئيلة كحقوق تأليف. وقد قبل موتلى الشروط ولكن بعد أن سجل شكواه فى خطابه إلى رابورت فى ٢٩ نوفمبر ١٩٤٦ بقوله:

لما كان هذا هو كتابى الأول فلست فى موقف أطلب فيه معاملة خاصة بالنسبة لحقوقى كمؤلف. وعلى أى حال فمن ناحية المبدأ أود أن أخبرك بأنى أشعر بأن الاتفاقيات التى تنص على نسبة عشرة فى المائة مجحفة للمؤلف. فهى أقل بكثير من نسبة ١٥٪ التى نص عليها اتفاق حقوق التأليف بعد بيع ٢٥٠٠٠ نسخة، ثم ١٢٪ بعد بيع ١٢٥٠٠ نسخة. إننى أدرك تمامًا ما تتعرضون له من مشاكل من ناحية التكلفة والإخراج، ولكنى أعتقد أنه إذا تمكنا من أن نجعل الكتاب أقل حجمًا بدرجة كافية فإنه من الممكن أن ينخفض سعره إلى ثلاثة دولارات، وتبقى حقوقى كمؤلف كما هى محددة فى الاتفاق. وبعد أن تحدثت مع تيد وقعت وأنا أشعر بشىء من الإحباط، ربما لم أكن لأشعر به لو أن لى وكيل أعمال. ولا شك أن الأرباح تزداد بنجاح الكتاب، كما أن التكاليف التى

يتكبدها الناشر لابد أن تقل إلى حد ما مع طبع المزيد من النسخ. ولو حقق الكتاب نجاحًا كبيرًا ترى هل يمكن عمل بعض التعديلات فيها بعد.

إذا كنت ستقوم بنشر كتب أخرى لى مستقبلاً فإننى بالطبع أتوقع نسبة متزايدة من حقوقى كمؤلف. كما أريد أن أوضح لك أننى بتوقيعى على النسخة المرفقة من الاتفاق بقبولى نسبة ١٠٪ عن كتابى «نهاية عصفور» فإنى لن أقبل شروطًا مماثلة لهذه مستقبلاً بأى حال من الأحوال.

أرجو أن تتمكن – مع هذا التخفيض فى حقوق التأليف – من عمل دعاية خاصة للكتاب عندما يظهر فى الربيع القادم. وسوف أتحدث مع تيد فى هذا الشأن. وآمل أن تتاح لى فرصة التحدث معك ومع مستر بوينو قبل ظهور الكتاب.

آمل ألا تعتقد أنى غير مقدر لحماسك ومساندتك لكتابى، فإنى أقدرهما تمامًا، وقد استمتعت بالعمل معك ومع تيد.

وردًا على هذا الخطاب قيل لموتلى إن أبلتون سنشرى ستطبع ٢٥٠٠٠ نسخة على الأقل، وأن ١٠٠٠٠ دولار قد خصصت للدعاية، وهو مبلغ أكبر بكثير مما صرف على أى رواية أولى من قبل، وأن الطبعات التالية لن تكون أرخص من الأولى لأن العدد سيكون أقل. وفى هذه الأثناء كان بيردى قد طار إلى شيكاغو وساعد موتلى فى تقليل عدد صفحات الكتاب (إلى ٨٤٣ صفحة – أى ٢٥٠٠٠٠ كلمة وذلك فى ٢٦ أغسطس) بأمل مساعدته لكى يحصل على شروط أفضل لحقوق التأليف. ولكن المحاولة فشلت. واستمر عمل التغييرات فى الرواية حتى فى أثناء الطبع، وتغيير العنوان قبل أن تظهر باسم «اطرق أى باب» على رأس قائمة الكتب التى نشرتها دار أبلتون – سنشرى فى ربيع ١٩٤٧. وكان النقد بصفة عامة فى صالح الرواية، كما حققت رقما

عاليا فى التوزيع (بلغ ٣٠٠٠٠٠ نسخة فى ١٩٤٧/١٩٤٨)، ولكن الرواية لم تكن هى نفسها التى كتبها موتلى.

إن القصة التى كتبها أصلا وحاول أن يبيعها تحت اسم «ارحل بلا أوهام» تختلف اختلافًا جوهريًا عن الكتاب الذى نشر باسم «اطرق أى باب» حتى أن عقد أى مقارنة بين النصين هى ضرب من المستحيل. وقد ينشر النص الأصلى يومًا. أما الآن فإنه يمكن دراستها بدءاً بالكلمات الألف التى حذفت - وهى المقدمة التى كتبها موتلى لروايته ولم تنشر. وهى تكشف عما يهدف إليه بهذا الكتاب. وهى النوايا التى غلّفها الظلام ثم أُلغيت تمامًا فى أثناء عمليات الحذف التى لا تنتهى.

مقدمة

١

لست أدرى هل هذا الكتاب «جيد» أم «ردئ». ولست أدرى هل هو كتاب واقعى أو كتاب عاطفى قد غلفته كلمات متمرسة؛ أهو كتاب «إباحى» أم «فنى» – أيًا كان معنى كلمة «فنى» – كما أنى لا أعرف كيف أكتب كتابا. كل ما عرفته هو ما أردت أن أقوله – وقد حاولت. وكل ما أعرفه هو أن هذا كتاب يتسم بالصدق.

أولا: أردت أن أقول الحقيقة عن نك والعالم الذى عاش فيه. وثانيًا: أشعر أن الكاتب يكون أقل أهمية عندما يكتب، وعليه أن يكون طوع بنان شخصياته وليس العكس، فليس الكاتب بالذى ينتصب واقفًا يطل من عليائه على شخصياته مهما كان متعاطفًا معهم وهو يفعل ذلك. إننى أشعر أن أسلوب المؤلف، ولغته، وتعبيراته يجب أن تكون هى نفسها ما تستخدمه شخصياته فى أى تصوير جاد، يعالج بيئة كاملة بها شخصية محورية واحدة تدور حولها القصة – وأنه بالضرورة لابد أن يرى بعيون شخصيته الرئيسية، وبهذا ففرصة الشخصية والقصة نفسها فى أن تكون حية أفضل. وبعض الكتاب يكتبون وبينهم وبين شخصياتهم مسافة كبيرة تفصلهم عنها، وآخرون يكونون قريبين جدًا منها. لقد أردت أن أكتب كجزء من الشخصية المحورية. لماذا؟ لكى أجعله أقرب ما يكون إلى الواقع، لأحاول أن أجعل القارئ يعرفه ويفهمه، ويعرف لماذا كان نك هو هذه الشخصية. حسنًا، لقد كان نك شخصية هامة – ولكنى أنا لم أكن. إن الأسلوب، وقواعد اللغة، والعبارات كانت ملائمة تمامًا لتكوين الجمل. أما استخدام الاستدلال بدلا من الحقيقة المباشرة، والكلمات الحلوة بدلا من الجمل القصيرة فلم يكن مهما. فالمهم هو نك وكيف كان يشعر، ويفكر، ويرى، ويشم، ويتحدث، ويبدو. كان علىّ أن أقترب من نك لأقصى حد، وأن أفكر، وأرى، وأشعر تمامًا كما كان يفعل، ثم أروى القصة من وجهة نظره كلما أمكن ذلك – وهذا هو ما حاولت أن أفعله.

٢

إن «نك» و «إيما» شخصان حقيقيّان بكل تأكيد. وأنا لا أدعى أنى حاولت خلقهما. إن «نك» فى الواقع مزيج من شابين أعرفهما، ومفهومى عن شاب ثالث. وتجارب نك فى هذا الكتاب تبدأ بتجارب الشابين الآخرين. وهما ما زالا صبيين شكلتهما البيئة وأسلوب تناول هذا الكتاب لهما. إننى أرجو ألا يحدث لهما ما يحدث لنك. أما إيما فهى إحدى معارفى وتبلغ الثامنة والأربعين من عمرها. وقد كانت فى غاية الكرم حين أطلعتنى على تفاصيل حياتها وهى فى مقتبل العمر، وتوليت أنا مهمة «تغطيتها» أو «تعريتها» كما أريد وكما يتلاءم مع هدفى. وعندما تبلغ الثامنة عشر من عمرها انفصل الواقع عن الخيال وسار كل فى مساره.

وقد علم كل من «نك» و «إيما» أنى أكتب عنهما، وقد صرحا لى بأن أعيش حياتهما على هذه الصفحات. والواقع أن جميع الشخصيات الأخرى إما من أصدقائى أو من معارفى. ومعظم التجارب التى مر بها نك فى هذا الكتاب حقيقية، ومعظم الأحداث قد وقعت فعلا، بل إن معظمها يتكرر حدوثه مرات ومرات فى هذه البيئة، وفى كل ما عداها فى جميع أنحاء العالم. وعلى عكس معظم الكتاب الذين يحبون أن ينسبوا لأنفسهم عملية «الخلق» فى الكتابة، فأنا أقول بكل تواضع إننى لم أفعل هذا. إنه مشروع مشترك بينى وبين الناس الذين التقيت بهم وعرفتهم. ويجب أن أضيف أن كل ما رأيته منهم، وما قدِم أمام عينىّ فى شارع هلستيد، وشارع ماكسويل، وشارع غرب ماديسون، وعلى المقاعد، وفى إدارة المشروعات العالمية، فى الإصلاحيات وفى المحاكم، على النواصى وفى الحانات - وأكثر من هذا كله كيف كان هؤلاء الناس يبدون، كل هذا أكبر من كلماتى. إن أقوالهم، والطريقة التى عبروا عنها بها، والطريقة التى تحركت بها عيونهم وقسماتهم وهم يتحدثون، والطريقة التى تحدثوا بها عن أنفسهم أكبر من أى كلمات مكتوبة.

فلنقل بوضوح: هذه قصة حقيقية. إن الحبكة من عندى - ولا شىء غيرها. هذه القصة لحمتها وسداها أحداث حقيقية، وأناس أحياء صيغت فى قالب روائى، وهذا

يس - بطريقة أو بأخرى - الأسلوب الذى يضطر ثلث تعداد أمة، ونصف سكان العالم أن يسلكوه فى حياتهم. إننى أسوق هذه العبارات وأود تأكيدها من أجل النوع الثانى من القراء. فهناك نوع من القراء يعلمون أن ما يرد ذكره فى الروايات الجادة مستمد مباشرة من الحياة. وهناك نوع ثان، وهو الذى ينتهى من أى رواية - مهما كانت جادة - وهو يرى أنها «مجرد رواية خيالية». مرة أخرى أكرر أن هذه الرواية ليست «مجرد رواية خيالية».

٣

إن كل كاتب صادق لابد قد سأل نفسه فى وقت ما: «لماذا أكتب؟ وما فائدة الكاتب بالنسبة للمجتمع؟ أليس هو أيضًا مجرد نبات متسلق؟» إنه لا يقتنع بالرد المعتاد عن الجمال من أجل الجمال، ولا بإسهامه فى مجال الثقافة. لقد خرج من برجه العاجى ليعيش مثل الناس جميعًا. ولم يكن خروجه نفيًا لذاته تمامًا. فقد لعب الاقتصاد دورًا فى ذلك، إذ لم يعد الكاتب يعيش عالة على الملوك، والأباطرة، والأثرياء الذين يرعون الفنانين والأدباء، والذين يتملقهم بدوره. لقد أصبح لزامًا عليه أن يكسب قوته بكتاباته كعمل يستغرق من وقته ثمانى ساعات يوميًا، أو فى مشروعات تقيمها الحكومة من أجل الأدباء.

ولكن السؤال ما يزال يتردد: «لماذا أكتب؟»

إن الكاتب اليوم هو شاب جاد يكتب فى فترة زمنية تقع بين حربين ويتخللها كساد اقتصادى. وهو نفسه واحد من الطبقة المتوسطة، أو الفقيرة، أو ما بينهما. وقد رأى حوله كل المساوئ والظلم وعدم المساواة، وإن لم يكن هو نفسه قد جربها بالفعل. لقد رأى السلطة والمال معيارين للنجاح، فى حين قد كتب يومًا عن «التقى» والتواضع. لقد رأى الكراهية والشهوة والتحامل والجهل تنتصر، فى حين أنه قد كتب عن الأمانة والفضيلة والحب وانتصارها الدائم. أكثر من هذا كله - لقد رأى كل هذه الأشياء تهدد الناس كلما ازداد الناس فقرًا.

وقد سأل نفسه: «لماذا أكتب؟»

إن الكاتب رجل أولا قبل أن يكون كاتبًا. وأدواته هى غيره من الرجال والنساء فى

هذا العالم. ويبدو لى أنه كاتب اليوم منذ مجيء فرويد، والعلم، والآلة التى تستخدمه، والحروب، والكساد الاقتصادى، والابتعاد عن الله، وتحطيم البرج العاجى، والاتجاهات السياسية والاقتصادية- قد اتجه إلى غيره من البشر بحثًا عن حل مشكلاته ومشكلاتهم أكثر من أى وقت مضى. إن الكاتب اليوم يرى نفسه فى غيره من الناس، ويرى غيره من الرجال والنساء فى نفسه. ولو كان صادقًا كرجل أولاً، وككاتب ثانيًا، فلن يستطيع إلا أن يكتب عنهم، وضد كل الأشياء التى توقع الظلم بهم أو تسبب لهم أذى. وبمعنى آخر فإن الكاتب يقترب من موضوعه- وهو غيره من بنى الإنسان- بتواضع وفهم، مشاركًا لهم فى مشاعرهم- ولكن دون أى استعلاء. وهو يحاول أن يقول الحقيقة بصراحة وبلا خوف- ولا يمكن أن يدرك صعوبة هذا الموقف إلا الكاتب الجاد.

إن الكاتب الذى يحاول استخدام قدراته بشكل جاد لابد أن يتجه- بالضرورة- إلى الحياة. فالحياة هى كل الأشياء القريبة منه، المحيطة به، فى محيطه الزاخر بالتجارب والمعارف. هى الأشياء التى تجذب اهتمامه أو تدفعه دفعًا إلى الاهتمام بها. ويود الكاتب أن يقول إن كل شىء فى العالم على ما يرام، ولكنه لا يستطيع. وهو بالطبع لا يختلف عن الآخرين (مهما حاول أن يكون كذلك أحيانًا) إلا فى حساسيته. وهو فى محاولته نقل أحاسيسه إلى الآخرين كثيرًا ما يجد أن القصة التى لديه ليست مسلية إطلاقًا. ومن ثَمّ فكثيرًا ما يشعر بأن مهمته، كمواطن مسئول مثله فى ذلك مثل العديد من الرجال فى العالم، أن يبين ما هو الخطأ فى هذا العالم وأين يكمن، مغلفًا ذلك كله بغلاف من الخيال. وقد يبدو- وهو يفعل ذلك- داعيًا إلى الأخلاق الحميدة، أو مصلحًا اجتماعيًا، أو حتى إنسانًا شاعريًا أدركه الإحباط. وبرغم كل شىء فهو يكتب اليوم بصدق بصدق أكثر من أى وقت مضى. فهو لا يذهب بعيدًا ليلتقى بالعامل والمغلوب على أمره والبغى والمجرم- فقد وجد نفسه واحدًا منهم، مشكلاتهم وهزائمهم هى أيضًا مشكلاته وهزائمه. وهو يكتب فى عالم لم يصنعه هو، ولكنه فى كتاباته لا يصنع عالمًا خاصًا به، أو مكانًا كله «جمال خالص»، كله فن ولا يمت إلى الحياة بأى صلة- الحياة التى يعرفها هو وغيره من البشر. ولكن بدلا من ذلك كله يهدم العالم كما هو. وهو يشعر أنه بالرغم من أن القلم ليس أمضى من السيف إلا أن كل رواية تقف ضد العالم كما هو إنما تنتزع طوبة أخرى من البناء الزائف، وأنه بهذه الطريقة يسهم فى إنشاء عالم جديد. وإذا كان هذا

النوع من الكتابة هو دعاية إذن فالكاتب العصرى هو داعية. وإذا كان «غير فنى»، إذن فالفن – الخالص – دائمًا ما كان كالنبات المتسلق ينمو على سطح الحياة والواقع. ويتلقى كل ما يكفل له البقاء والحياة من حماة الأدب الذين يطربون للثناء والتملق فى مقابل منحه متعة البقاء فى برجه العاجى سعيدًا بترهله وبوجوده. وعلى أى حال، إذا كان هذا دعاية فلا أظن أن كل ما كتب من قبل قد خلا منها بشكل أو بآخر. فماذا كتبوا؟ وماذا عن الكتاب العظام؟ ماذا كتبوا؟ وماذا رسموا؟ ولمن؟ ولمن كانت دعاية دافنشى؟ وماذا عن العصر الفيكتورى؟ وماذا عن كتاب السينما فى العصر الحاضر؟

٤

إن الشكوى من الأدب الواقعى تتركز فى أنه غير مبهج. والواقعية ليست كذلك ولكن الحياة نفسها هى الخالية من البهجة. وسوف تصبح الكتابة «أجمل» عندما تصبح الحياة «أجمل» بالنسبة لكل الناس، وبنفس القدر من السرعة. وعندما يتحول الناس بسرعة إلى رواية يعتبرونها «مهربًا»، أو يندفعون إلى السينما، يقولون إن الكتابة الواقعية «تصيبهم بالاكتئاب»، وأن الحياة فيها من السوء ما يكفى دون الحاجة للقراءة عنه، وأنهم يبحثون عن الجمال وعن «شىء من المتعة بعيدًا عن الحياة». والناس يخافون أن يروا الأسماء الحقيقية لمسميات مكتوبة أمامهم– كلمات هى بالتأكيد ضمن ما يعرفونه من مفردات، أو لديهم معرفة بها حتى ولو كانت معرفة واهية. لقد عشنا كأمة من المراهقين فترة أطول مما يجب، وقد كان إبعاد جمهور القراء عن الحياة أسهل مما يجب، كما تكرر هروبهم من الحياة، ومن الفهم، ومن التعاطف، ومن الرغبة فى إعادة البناء بسبب الكم الهائل من الأدب الذى يكتب اليوم. إن الجمهور – حتى وهو فى غمرة استمتاعه وهدهدته وتملقه بتقديم نماذج البطل الوسيم الناجح أو البطلة الجميلة ذات الجسد الرشيق ليرى نفسه فيها، يعلم تمامًا أن ما يكتب ليس حقيقيًا، وأنه وقد اجتاز الأسوار داخلا إلى الكرنفال، راكبًا أرجوحة تطاول به عنان السماء والموسيقى الصاخبة تصدح، فإنه يدرك تمامًا أنه لا شىء داخل المهرجان يماثل الحياة. ولكن الذهاب إلى المهرجان والسيرك والسينما متعة إذ نرى النساء البدينات والمهرجين المبتسمين دومًا والمرأة التى يقطعها المنشار نصفين والحواة والقوارير الملونة وغزل البنات. ففى داخل الكرنفال يكون الهرب من التفكير والهرب من الوعى الاجتماعى

والهرب من أن يرى المرء نفسه مجسدًا فى الفقراء والبؤساء والحيارى والمستضعفين من الأطفال فى خضم السوق.

٥

وفى نفس الوقت فإن الكتاب الجادين يسجلون على الورقة الأرصفة والحصى والعرق والدم ودموع الناس الحقيقيين. إن الكتاب الجادين ينتزعون القصص من كيانهم كما لو كانت أوراما يجب أن يستأصلوها من صدورهم. أما الجمهور فهو إما أن يجعل منها أكثر الكتب مبيعًا مثل «الرداء» أو أن يحكم عليها بأنها «مجرد خيال». وهكذا يعيش أمثال توم چودز وتوماس الكبير ولوينجان وبرونو بيسيكس – يعيشون ويقاسون ويموتون على الورق، ويقوم شباب الكتاب اليوم بتقديم المزيد من الشخصيات التى تتفجر بالحياة لينتزعوا بذلك طوبة أخرى، وثانية، وثالثة من بناء عالم زائف ظالم، وليبنوا عالمًا جديدًا.

٦

مرة أخرى أقول إن نك رومانو ليس «مجرد خيال». لقد عرفت اثنين من نوعيته فى فترة تكوينهما. وأعرف أكثر من عشرين شخصًا مثله يعيشون على بعد ميل واحد من المكان الذى أكتب فيه هذا. وحتى الآن عندما أنظر من النافذة أستطيع أن أرى ليڤيت مع «السجق» يقف مع صديق لى، وهو شاب صغير يمكن أن يكون نك رومانو وهو يشترى «السجق».

مرة أخرى لا أدرى إن كان هذا الكتاب «جيدًا» أم «رديئًا». لقد قال عنه أحد أصدقائى بعد أن قرأ جزءًا منه إنها قصة قبيحة. لا بأس! فقد عاش نك حياة قبيحة. فإذا ما كانت القصة قبيحة، إذا ما تركت عند القارئ، انطباعًا حاولت أن أنقله إليه مع التعاطف مع نك وفهمه وإدراك أنها تدور حول القارئ نفسه مثلما تدور حول نك أكون بذلك قد نجحت. لا توجد مبالغة فى أى شىء. إن السلوك والتصرفات التى تجرى فى الشوارع وفى الأماكن وفى الأحياء المذكورة فيه هو نفسه الموجود فى تلك الشوارع والأماكن والأحياء. إن المحاولة كلها تهدف إلى رسم صورة كاملة بلا رتوش

للبيئة والأماكن التى وردت فى هذا الكتاب. إننى أنصح أى شخص يعتقد – بعد قراءته للكتاب – أنى قد بالغت، أن يذهب إلى شارع غرب ماديسون، وشارع هلستيد، وشارع ماكسويل – أو إلى محكمة، وأن يكتشف الأمر بنفسه. لقد أخبرنى أحد أصدقائى من الكتَّاب أنه ما أن يبدأ الأديب فى الكتابة حتى يبدأ فى التكلف. لقد حاولت أن اتحاشى أى تكلف من أى نوع. أما تجاوزى للحدود فى بعض الأماكن، فقد كان ذلك فى غمرة قلقى لكى أقدم لكم قصة هذا الحى، حيى أنا. هذا هو أقصى ما أستطيع من صدق فى سرد القصة، وربما أقصى ما يستطيعه أى إنسان. كل ما يمكننى قوله هو أنه كتاب صادق.

ويلارد موتلى
الحى الذى يقطن فيه نك
١٩٤٣

وعلى أى حال فقد نشرت الرواية وحققت نجاحًا كبيرًا، وسعد موتلى بنجاحها على المستوى التجارى، ولكنه ظل على رأيه بأنها رواية جادة بالرغم من أنها لم تعد إلا مجرد ظل الرواية الأصلية التى كتبها. وعندما امتدح تشارلز لى «اطرق أى باب» فى جريدة نيويورك تايمز» ذاكرًا بعض التحفظات على أصالة الكتاب، انبرى موتلى للدفاع عنه فى خطاب بعث به إلى بيردى. وتبين العبارات التى استخدمها فى دفاعه، والانفعال الذى عبرت عنه، أنه بعد أربع سنوات من إجراء جراحات أدبية على روايته، فإن موقفه منها لم يتغير :

لكم أشعر بالحنق يا تيد! لقد انتهيت لتوى من قراءة نقد تشارلز لى لكتابى، ولم يعجبنى مطلقًا. فلو أنه قال إن الكتاب لم يعجبه وأنه من الأفضل ألا يبدد الناس نقودهم فى شرائه لكان ذلك أفضل. كنت أستطيع أن أتفهم ذلك وأوافق عليه كرأى صادق. ولكن ثناءه ولومه، كمن يقفز سورًا هنا مرة وهناك مرة، وما يوحى به ذلك، .

أبعد ما يكون عن الكياسة. لقد بدأت فى كتابة خطاب إليه لأقول له ذلك، ولكنى فكرت أن هذا قد لا يكون أفضل شىء الآن. وبدلاً من ذلك فضلت أن أكتب إليك، ولك أن تعطيه هذا الخطاب أو أن تنشره كله أو بعضه حسبما تريد. وها هو ردى:

ربما تكون قراءاتى أقل من قراءات أى مؤلف نشر له كتاب فى السنوات العشر الأخيرة أو أكثر. فمن الكتاب المحدثين قرأت بعض ما كتبه شتاينبك، وبعض ما كتبه دوس باسوس، وإحدى روايات كين. ولكنى لم أقرأ شيئًا لكالدويل. ولسوء حظى فأنا واحد من أدنى الطبقة الوسطى حيث حلت السينما محل الكتب، كما قضيت جزءًا كبيرًا من مطلع شبابى فى الرياضة. والواقع أنى أبدًا لم أعلم بوجود فاريل أو دريزر (بالرغم من دراستى للغة الإنجليزية فى المدرسة الثانوية) حتى انتقلت إلى الأحياء الفقيرة وبدأت التردد على هال هاوس، وكان ذلك بعد أن بدأت كتابة الرواية بفترة. كما أنى لم أقرأ ستد لونيجان. وعندما كنت أكتب الرواية رفضت أن أقرأ له حتى لا أتأثر بأسلوبه. والحقيقة أن الشىء الوحيد الذى قرأته لفاريل كان مجموعة قصص قصيرة، وكان هذا منذ وقت قريب. ولم أقرأ «ابن البلد» إذ كنت خائفًا للمرة الثانية – من التأثر بها دون أن أدرى. ولم أقرأ «لا تأت أيها الصباح» إلا بعد أن انتهيت من كتابى لنفس السبب. وعندما انتهيت منه قرأت كتاب دريزر «مأساة أمريكية»، وأعتقد أنه كتاب رائع. وعندما تعقد مقارنة بين كتابى وكتابه أشعر بالتواضع، كما لو كنت أشترك فى عملية تزوير. شعرت بذلك أيضًا عندما تقرر فى المراجعة أن ننهى الكتاب بمشهد فى الحى وبسطر يقول:

«نك اطرق أى باب فى هذا الشارع». وقد رفضت الفكرة أولاً خوفًا من أن يظن القراء أنى أقلد دريزر.

وفيما يتعلق بمستر لى: فهناك بعض النقاد لديهم عادة كسولة هى أن يصنفوا الكتاب فى مدارس لها «أستاذ». كان يمكن أن يكتشف حجم قراءاتى لدريزر وفاريل. فى الواقع كان يمكنه أن يعرف مقدار جهلى بمعظم ما كتبا، وأن يقارن كتابى بدريزر وفاريل دون أن يستشهد بعبارات مثل «مثابرة مستر موتلى على التقليد دون كلل أو ملل.. استخدامه للألفاظ فى مواقف معينة على طريقة فاريل. بمعنى آخر: كان يمكنه أن يكون منصفًا فى نقده للكتاب دون عقد مقارنات، ربما علم أن الكتّاب الذين يهاجمون مشاكل المجتمع

قد تكون كتاباتهم متشابهة لأنهم يتجهون إلى الحياة نفسها بحثًا عن مشاكلهم، ويعيشون فى قلب الفوضى، ويكون تصرفهم إزاء ذلك غاضبًا صادقًا مخلصًا.

وأيضًا - فى أثناء الكتابة، كثيرًا ما سألت دروس وساندى اللذين كانا يقرآنه: «إن هذا لا يشبه أسلوب فاريل - أليس كذلك؟ وهذا ليس مثل كلام دريزر - أليس كذلك؟ إننى لا أفعل ما فعله رايت، وما فعله ألجرين - أليس كذلك؟»

ويتحدث مستر لى بعد ذلك عن «سلسلة دنيئة» من حوادث الانتحار والقتل. ولكن مسز روزفلت لم تصدم، فقد أنهت مقالها بقولها «أرجو أن يدفع هذا كثيرًا من الكتَّاب إلى اتخاذ مواقف إيجابية فى مجتمعاتهم المحلية». ولو أن مستر لى كان أكثر دقة فى قراءته للكتاب لاكتشف أن هناك حادثة انتحار واحدة، وحادثة قتل واحدة.

يبدو أن مستر لى يعتقد أنه كان من الضرورى إقحام علم النفس، وفرويد، على الكتاب، ولكنى لم أكن أكتب ذلك النوع من الروايات. ثم إن العوامل السيكولوجية ملازمة للقصة ولنك - أليس كذلك؟ إن هوراس كيتون يعتقد ذلك كما جاء فى نقده الذى كتبه فى «الجمهورية الجديدة».. «ببصيرة نافذة أكثر من أولئك الذين يمجدون رجال العصابات أو يلعنونهم، أوضح موتلى بطريقة ذكية السلبية اللازمة للقاتل. لقد بيَّن أن الخوف هو الدافع الحقيقى. وقد أظهر أن وجود الشذوذ الجنسى بهذا المعدل العالى بين تلك الشخصيات التى تعانى من الخوف ليس وليد الصدفة، إن الشخصية المحورية فى كتاب موتلى، ورجال العصابات فى شيكاغو فى العشرينيات، وفرق هتلر فى الثلاثينيات، تجمعهم صفات مشتركة - اضطرارهم إلى الاندفاع نحو الخطر فى محاولة لقهر القلق الناجم عن خوفهم أو سلبيتهم. وإذا كان الكتاب يقول شيئًا، فهو يقول: «بث الخوف فى نفوس الناس، فتجعل منهم إما مخلوقات ذليلة وإما قتلة.. لقد ذكر موتلى بكل تأكيد المشكلة النفسية التى هى نتاج الصراع الاجتماعى الذى يواجه أمريكا والعالم».

وأخيرًا، يسعدنى أن أصطحب مستر لى فى جولة فى شيكاغو فى أى وقت يحضر إلى المدينة. وسوف أطلب منه أن يرتدى ملابس قديمة وأن نبقى معًا يومين أو ثلاثة نجوب شوارع غرب ماديسون، وحول شارع ماكسويل، وشارع هالستيد. بعدئذ نغير ملابسنا ونرتدى أفخر الثياب، ونذهبْ إلى الأحياء الأفضل فى المدينة لمدة خمس دقائق أو عشر،

عندئذ قد يعرف السبب فى أن الكثيرين من المجرمين عندنا يأتون من الأحياء الفقيرة والأزقة، وقلة فقط هى التى تأتى من الأحياء الأحسن. وفى ظرف بضعة أيام يقضيها فى شارع غرب ماديسون سيعرف بكل تأكيد أن روايتى ليست «محرفة لكى تتواءم مع نظرية». وسوف أقوم بتقديمه - بصفة خاصة - إلى الشبان الذين يعيشون فى الأزقة، وأصطحبه إلى منازلهم، وأقدمه إلى آبائهم، وسوف يعرف أيضًا لماذا «يُتحول بعض رجال الأزقة إلى مواطنين نافعين اجتماعيًّا».

هيا يا مستر لى!

قبل ذلك تحدث مستر موتلى عن عمله القادم فى خطاب بعث به إلى بيردى عشية نشر «أطرق أى باب». وبعد أن أشركه معه فى انفعاله نتيجة للتعليقات الطيبة، وما يتوقعه من حقوق ستدفع له عن تقديمها للسينما، استطرد قائلًا:

والآن أحدثك عن كتابى الثانى. إننى طبعًا متلهف إلى كتابته، وأشهر بالتعاسة عندما أتوقف عن الكتابة. إننى أرجو أن يكون معدًّا للنشر فى ربيع عام ١٩٤٨. فإذا لم يكن جاهزًا فى ذلك الوقت فهل تراك تعلم ما إذا كانت دار أبلتون سنشرى مستعدة لنشر مجموعة من القصص القصيرة فى كتاب يتضمن بعض الصور الفوتوغرافية (إذا كان هذا عمليًّا)؟ عندئذ يمكن أن تنشر الرواية فى نهاية عام ١٩٤٨. لقد أنفقت دار أبلتون سنشرى مبالغ ضخمة، وسوف تستمر فى الإنفاق للإعلان عن «أطرق أى باب» وكذلك لبيعه. إن السوق التى فتحتها أمامى دار أبلتون سنشرى - بعد قراءة كتابى الأول - سوف تتوقع المزيد من نفس النوعية من الكتابة فى الكتاب الثانى: الحركة، والإثارة والمواقف المؤثرة. عندئذ سوف أكون مدينًا للناشرين الذين كونوا لى اسمًا، ومن الطبيعى أنهم سيريدون كتابًا يحتوى على نفس العناصر التى كانت سببًا فى بيع الكتاب الأول. إن قصة نك - من حيث المادة - كانت تحمل هذه العناصر فى داخلها. ولسوء الحظ فإن الكتاب الذى أقوم بكتابته الآن «عن الليل» لا توجد به هذه المواقف الدرامية. ولكنى أشعر بأنى لابد وأن أكتبه. فإذا لم يكن هو كتابى الثانى، فليكن الثالث أو الرابع. إنه كتاب أعلم أنه بمقدورى أن أكتبه وأن أجعله نابضًا بالحياة. وهو يحتاج إلى أن تعاد كتابته فى أجزاء كثيرة، كما سيحذف منه الكثير. وعلى أى حال مازلت أشعر أنه موضوع ضخم جيد. وقد فزت بدرجتى زمالة من نيوبرى (روكفلر) وروزنفلد

بناء على ما فى ملخصه من قوة. وما زلت أشعر بأن قصة ديف جزء لا يتجزأ من ذلك الكتاب. إن الموضوع كله قد استحوذ علىّ تمامًا، ويلح على تفكيرى. (أرجو ألا أبدو مبالغًا!).

وإذا كان موضوع الكتاب فى مجمله غير مناسب فى هذا الوقت - والعالم على ما هو عليه الآن - فربما يكون من الأفضل ألا أكتبه الآن. ومن ناحية أخرى، فإنى سأشعر بأنى لن أكون صادقًا إذا لم أتناول فى كتاباتى بعض المشكلات الكبرى.

والسؤال الآن هو: هل ستعتبر دار أبلتون - سنشرى الكتاب الثالث استمرارًا لكتاب «اطرق أى باب»؟ والكتاب الثالث هو فى الواقع ما يعقب الكتاب الثانى بالرغم من أن الشخصيات الرئيسية فيه ليست هى الشخصيات الرئيسية فى الكتاب الثانى. والكتاب الثالث هذا - واسمه «اصطدنا طوال الليل» وقد ناقشته معك باختصار - يحكى عن ثلاثة شبان عائدين من الحرب، أحدهما - وهو شاعر - اختلت قواه العقلية، والثانى - وهو من صغار قيادات العمال - يعود محطمًا أخلاقيًّا، أما الثالث - وهو شاب من أسرة سيئة فيعود محطمًا جسديًّا إذ فقد ساقه فى الحرب. وهو شخص متحزر، يجرى وراء منصب سياسى (ويؤازره بعض الناس الذين يريدون استغلاله من أجل مصالحهم) مستندًا إلى ما قدمه فى الحرب، وإلى فقده لإحدى ساقيه من أجل أمريكا. ويخسر الانتخابات، وينضم إلى المسرّحين، ويصبح رجعيًّا ناجحًا. فى هذه الأثناء يقابل الشاعر أصدقاءه بالصدّ، ويقطع علاقته مع الفتاة التى أحبته وانتظرته، ويصبح شخصًا مصابًا بجنون العظمة، ويجلس وحيدًا فى مقاهى رخيصة يكتب كلامًا تافهًا على حواشى الصحف. ولخوفه من الناس كان يخشى أن يعرض ما كتبه على أى إنسان، فكان يحشر به جيوبه. فى أثناء ذلك كان القائد العمالى، وقد أصبح مدمنًا، يهتم بكل النساء فيما عدا زوجته. وأخذ مستوى رغباته ينحدر حتى وصل إلى الاهتمام بالصبايا من طالبات المدارس. وبدا مستعدا - عقليًّا على الأقل - لاغتصاب إحداهن. وكان على وشك أن يهاجم فتاة صغيرة إلا أنه يذهب إلى اجتماع تحدث فيه حوادث شغب ويقتل. وفى خلال القصة هناك فقرات قصيرة - تشبه اللوحات - عن محاربين آخرين عائدين، وعن تصرفاتهم وأنماط سلوكهم بعد الحرب.

هذا ليس كتابًا إيجابيًّا. إنه فى رأيى كتاب ضد الحرب، تلعب فيه الحرب الدور

الرئيسى - دور الشرير. وسوف يكون من السهل علىّ كتابته إذا ما وصفت الخطوط العريضة له، وسوف يتكوّن من ٣٥٠ صفحة تقريبًا. وأعتقد أنه سيستغرق حوالى أربعة أو خمسة أشهر فقط لكتابته.

والتفكير فى كتابة هذه القصة يضعنى فى صراع مباشر، فأنا لا أريد أن أسبب أى إساءة إلى العمال. فهل سيكون فى مثل هذه الرواية جرح لمشاعرهم؟

إن لدىّ أفكارًا لروايات أخرى تتصارع فى رأسى. ولكنى لا أستطيع أن أشغل نفسى بأى منها فى الوقت الحالى وأنا أرى أمامى الكتابين الثانى والثالث يحملقان فى وجهى. وسوف أسجل بعض هذه الأفكار.

إننى بالطبع أحب أن أؤلف كتابًا فى وقت لاحق يشبه إلى حد ما قصة نك. على أن تكون الشخصية المحورية فيه فتاة يتيمة قادمة من ملجأ - كمقابل لشخصية نك. وأريد أن أكتب النوع الذى اقترحته علىّ من الروايات - أسرة - وأكثر من ثلاثة أجيال. أريد أن أبنى هذا الكتاب - إلى حد ما - على أساس حياة أمى، وأن أجعله كتابًا عن الزنوج، لا من حيث كونهم زنوجًا فقط، ولكن باعتبارهم جزءًا من نسيج الحياة فى مدينة كبيرة (شيكاغو)، أو فى تفسخهم من جراء الضغوط الاجتماعية والاقتصادية.

والموضوع الأساسى فى القصة سيكون كالآتى:

١ - فتاة زنجية كاثوليكية من الجنوب فى مدينة صغيرة قرب نيو أورليانز، طفولتها وشبابها المبكر والحياة فى المدينة الصغيرة، وقس القرية (وهو عجوز فرنسى). ومعارضته لموقف الناس فى الجنوب من الزنوج. ثم تتزوج الفتاة وتنتقل إلى شيكاغو وتلتحق بمدرسة مسائية وتنجب ولدًا وبنتًا.

٢ - حياة البنت والولد (مأخوذة إلى حد ما عن أخى وأختى)، جنبًا إلى جنب مع حياة الأم.

٣ - حياة الأحفاد وقد استقر بعضهم، وانهار البعض الآخر.

مرة أخرى أقول إن هذا الموضوع لم يمسك بتلابيبى بعد، ولكنى أنوى الذهاب إلى أمى مرة فى الأسبوع، وأنا أقوم بكتابة الكتاب الثانى، وأدون ملاحظات عن حياتها.

وهناك رواية أخرى أريد أن أكتبها عن كبار السن الذين قاموا بتربية أولادهم، فلما

لم تعد لهم الآن فائدة زجوا فى البيوت التى يقيم فيها كبار السن. ولكن ليس لدىّ مادة تكفى بعد.

وفكرة أخرى تراودنى لرواية من ثلاثة أقسام تدور حول «الجوانب الثلاثة للدائرة».

القسم الأول: صبى فى الثانية عشرة من عمره يعتقد أن جديه هما والداه. حياته كطفل، شقيقته الأصغر منه، الناس الذين يزورونهم (منهم شقيقة متزوجة، ورجل يتردد على المنزل من حين لآخر يتضح فيما بعد أنه أبوه). وعندما يبلغ الطفل الثانية عشرة يسىء التصرف، وتخبره جدته فى سورة غضب بأنها ليست أمه، ورد الفعل لديه، وسلوكه تجاههم جميعًا. ثم يعلم بعد ذلك أن أخته الصغرى هى طفلة ثانية لأمه. لا أحد يخبر الأخت الصغرى بشىء. ويقاوم هو ما يشعر بأنه معاملة مجحفة له، ثم تموت الأخت الصغرى. **القسم الثانى**: الصبى فى الثامنة عشرة من عمره الآن. القصة ترويها الجدة: كيف كانت أمه فى الرابعة عشرة وأبوه فى السادسة والثلاثين، كان يعيش معهم فى المنزل ويلتقى بها فى طريق عودتها من المدرسة. وأنهم أخذوا الرجل ليعيش معهم عندما كان الجد مريضًا بالزهرى نتيجة عدوى انتقلت إليه من امـرأة ما، وبقى فى المستشفى عدة أشهر، وكيف قبلوا وجود الرجل فى المنزل كمستأجر لغرفة فيه حتى يستطيعوا تدبير نفقات المعيشة، ثم العار الذى لطخ الأسرة، فالزواج من ذلك الرجل حتى لا يكون الطفل غير شرعى. وكيف ذهبت أمه لتعيش لدى صديق للأسرة يعمل طبيبًا، وعملت لديه حتى ولد الطفل، ثم فسخ الزواج، وأخذ الجدان الطفل ليربياه كابن لهما. ولم يعلم بهذا كله إلا كبار السن فقط من المقيمين فى الحى. ثم كيف التقى والداه سرًّا بالفتاة، أم الولد، وكيف كانت الأخت الصغرى هى طفلة غير شرعيـة نتيجة لهذا اللقاء. **القسم الثالث**: الصبى الآن فى الحادية والعشرين تقريبًا، والقصة ترويها أمه: كيف كان أبوه فى أثناء إقامته فى المنزل صديقا لجدته (فى الوقت الذى كان فيه الجد فى المستشفى)، وكيف أجبرتها الجدة، بعد الطفل الثانى، على الزواج من رجل لم تكن تحبه، ولكنه سيكون زوجًا طيبًا يقوم بالصرف عليها. وكيف أخذ الجدان الطفلة الثانية وقاما بتربيتها، فى حين أنجب الزوجان أطفالا آخرين. وتروى الأم القصة وكلها ضغينة يساورها إحساس لا شعورى بأنها منافسة لأمها، وبإحساس الكراهية لها كما لو

كانت تحاول أن تثير الصبى ضد الجدة.

إلا أن الصبى الذى شب ملتصقًا بجدته يقاوم الأم، ويتخيل الجدة كشابة وليست كعجوز كما هى الآن. وهى كشابة فى حاجة إلى الجنس، وزوجها فى المستشفى يعالج من الزهرى. ويتفهم العلاقة – على فرض أنها صحيحة، وهو ما لا يستطيع الجزم به. (وبهذا تنتهى القصة والولد يزداد التصاقًا بجدته).

وفى النهاية – يا تيد – فلدىّ مئات الأفكار أستطيع أن أكوّن منها قصة عن شباب الطبقة المتوسطة (من ١٦ – ٢٣ سنة) الذين ينفصلون عن أسرهم ويحاولون أن يعيشوا حياة بوهيمية فى الجزء الشمالى من شيكاغو، ولكن ينتهى بهم الأمر بأن يصبحوا منحرفين، وإن كان نوعًا آخر من الانحراف يختلف عن انحراف نك. وحتى الآن لم تكتمل لدى الفكرة. وهى بالرغم مما فى مواقفها وحوارها من طرافة إلا أن بها رنة حزن، ولابد أن تنتهى حياة واحد على الأقل من الشخصيات الرئيسية فيها نهاية فاجعة.

فكما ترى لدى مادة غزيرة لأقوم بتشكيلها، ولكن فكرتين فقط هما اللتان تستحوذان على اهتمامى الآن. لقد بدأت بكتابة هذا الخطاب، ولكنى انتهيت بكتابة مؤلَّف صغير. أرجو أن تغفر لى أنى قد أثقلت عليك بقراءة كل هذا، كما أرجو أن أعرف رأيك.

وبالرغم من أن موتلى قد قام بكتابتها كلها فى النهاية، واحتفظ بها مع أوراقه، فإنه لم يقم بنشر عُشر الأعمال التى وصفها لبيردى. وفى العام التالى فازت «اطرق أى باب» بعد تعديلها بجائزة مقدارها ٥٠٠٠٠ دولار فى مسابقة للكتابة للشاشة، ولكنها سحبت بسبب الرقابة. أما القصة الثانية «اصطدنا طوال الليل» (١٩٥١)، فقد أدخلت عليها تعديلات هائلة قبل النشر. وقصته «لا تجعل أحدًا يكتب مرثيتى» (١٩٥٨) هى تتمة للكتاب «اطرق أى باب» من ناحية الموضوع والنشر. وقد أمضى موتلى العِقْد الأخير من حياته فى

المكسيك، وكانت فترة عصيبة بالنسبة له بسبب المراجعات ورفض النشر. وقد أعيد تشكيل موضوعاته - دمج الملونين فى المجتمع، والمغامرات الجنسية، والتعاطف بين البشر - لتلائم النماذج الموجودة الآن سواء كان ذلك فى مرحلة ما بعد الحرب وما صاحبها من استحياء، أو كما فى حالة «ليكن النهار منصفًا» (١٩٦٦) - وهى التى نشرت بعد وفاته - بسبب المبالغة فى الأسلوب. وقد أدت مأساة «ارحل بلا أوهام» إلى أن يهتم موتلى بالتدريب على أسلوب مرحلة ما بعد شتاينبك الذى تميزت به العديد من الروايات الأمريكية المعروفة، والذى فات موتلى استخدامه. إن ما كتبه موتلى فى الأصل هو ما نراه فى الصفحة الأولى من «اطرق أى باب»، وفى إحدى الفقرات التى توسل إلى الناشر ألا يحذفها، وفيها تتردد أصداء الانقسام الخالد فى تاريخ الرواية بين الأنبياء التى تنقل ما يحدث، وبين رؤية ما يجرى فعلا، وتكون هى مقدمة المؤلف - لعدم وجود غيرها:

قبع العصفور على عامود التليفون بالحارة فى المدينة.

والمدينة عالم مصغّر

وهى ترتفع فى القذارة، ولها أبواب عديدة تخفى وراءها الكثير،

يعيشون فيها أكثر من حياة، ويموتون فيها أكثر من مرة. كل هذا داخل جدران المدينة.

والمدينة لا تتغير.

يفد إليها الزوار، ويروحون، ولا يرون منها إلا الساحة الأمامية.

ولكن ماذا عما يجرى فى الساحة الخلفية، وفى الحارة الضيقة؟

من الذى يعلم بحياة أولئك الذين يعيشون فى الحارة، وبما يشغل بالهم؟

اطرق أى باب فى هذا الشارع، أى باب فى هذه الحارة.

الفصل السابع

جون أبدايك - بعد «منتصف الطريق»

بدأت حياة جون أبدايك الأدبية بكتابه الأول الذى نشر عام ١٩٥٨، واستمرت حوالى ربع قرن كان من أكثر السنوات اضطرابًا وتحولا فى تاريخ أمريكا الحديث. وتشير الأحداث التى وقعت خلال الفترة التى كان فيها أبدايك يعتبر واحدًا من أكبر كتاب أمريكا إلى تغيرات جوهرية فى الروح الأمريكية تمثلت فى مواجهة اضطرابات داخلية لم تعرفها البلاد فى تاريخها، وتكوين ثقافة شبابية مؤثرة، والتعاطف مع مطالب الأقلية الملونة، والتركيز بدرجة كبيرة على الحرية الشخصية. هذا بالإضافة إلى الأخلاقيات التقليدية، وتحمل المسئولية، والتعبير عن المعارضة العنيفة للحروب الخارجية. ولاشك أن هذه العوامل كان لها أثرها على إبداع الأمريكيين، إذ أن الأدوات التى تعبر عن الإبداع الجمالى - مثل الروايات، والقصائد، والأفلام، والموسيقى، والفن - كلها أصابتها تحولات من ناحية الموضوع والشكل خلال هذه الفترات. وفى ١٩٥٨ خلال السنة الأخيرة من إدارة أيزنهاور كان ما يزال لدى أمريكا الكثير من أعمال كيرت ڤوينجت، ورتشارد بروتيجان، ودونالد بارثيلم، وإشميل ريد. ولم تكن قد استمعت بعد إلى فريق الخنافس وبوب ديلان وغيرهم من الموسيقيين الذين غيروا الموسيقى الشعبية تغييرًا جذريًا، تمامًا كما غير ڤونيجت الرواية. كان الفن الشعبى والفن البيئى والفن الإدراكى لم

يخرج إلى حيز الوجود بعد، كما لم تكن أشعار فرانك أوهارا بما فيها من أسلوب الحوار لم تنشر على نطاق واسع بعد.

ومنذ عام ١٩٥٨ قام أبدايك بنشر كتاب واحد فى المتوسط سنويًا. وكان يستمد موضوعاته دائمًا من حياة الطبقة الوسطى المعاصرة فى أمريكا، وكانت أنماط حياة شخصياته قريبة من حياة الناس. وكثيرًا ما كان أبدايك يراجع نفسه فيما كتب من آراء. ففى ١٩٧١ قام بنشر جزء حديث يكمل روايته الثانية بعنوان Rabbit Redux. وفى العام الذى قبله كان قد قدم عرضًا لحياة كاتب روائى يشبهه إلى حد ما فى كتاب بعنوان «بتش - كتابا». وفى ١٩٦٩ ختم هذا العِقْد بقصيدة «منتصف الطريق» [التى احتواها كتاب كامل، وهى من الشعر الذى يتعمق فيه كاتبه فى تأمل تصرفاته] وفيها استعرض أبدايك النصف الأول من حياته، وكان آنذاك فى الخامسة والثلاثين. وقد نضج چون أبدايك وتطور فى نفس الوقت الذى خرجت فيه حركة ثقافية أمريكية جديدة، وكان منهجه أن يتطور مع هذه الحركة، وفى نفس الوقت يُبقى على محافظته على التقاليد الأساسية من الناحية الفنية، وهو ما يشكل جسرًا مفيدًا يربط الحاضر بالماضى القريب زمنيًا، ولكن البعيد من الناحية الجمالية.

وقد كانت روايتا أبدايك الأولى «معرض ملجأ المعوزين»، وكذلك «رابيت - إجْر» صورًا بالغة الدقة للثقافة الأمريكية فى الخمسينيات حتى إنهما سرعان ما حققتا لمؤلفهما مكانته كروائى عصره. وبالرغم من تقديم «معرض ملجأ المعوزين» لعقدين من الزمان فى المستقبل، فهى تعبر عن العذاب الذى يشعر به الإنسان ذو الحس المرهف عندما يواجه المادية الفارغة التى سادت خلال سنوات

حكم أيزنهاور. ويعرض لنا أبدايك دولة صغيرة مرفهة كل مواطنيها الذين بلغوا سن التقاعد قد أشبعت رغباتهم الدنيوية باستثناء رغبة واحدة هى أهمها جميعًا: وهى خوفهم من مواجهة الموت. ويوضح أبدايك كيف سلبت الدولة المواطنين عقيدتهم التى يراها هو العزاء الوحيد لهم عندما يواجهون الموت فى كل لحظة لهم فى هذا البيت. وفى هذا العالم الصغير فإن إطلاق المدير النار على قطة ضالة (متشبثة بالحياة مثل نزلاء البيت) يكون فرصة لإصدار رأى حول نوع الحياة التى يبحث عنها المجتمع الجديد:

لم يشعر كونر (مدير البيت) بالأسف لإصداره الأوامر بقتل القطة، فقد كان يريد أن يظل كل شىء نظيفًا، فالعالم بحاجة إلى تجديد، وهذه حقبة من التاريخ ليس بها حروب تجتاح كل شىء فتطهره، والإصلاح فيها بطىء، والأشياء العفنة تترك حتى تتحلل وتتلاشى. كان عالمًا نباتيًّا مبنيًا على نظرية عضوية، مؤداها أنه ربما استطاعت النظم العتيقة وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة أن تمنح الأرض الخصب والنماء. وهكذا عندما انطلقت الرصاصة كالنغمة النشاز أسعدت إحساس التمرد الكائن فى نفس كونر، وهو الشخصى المثالى الحريص على أن يفسح المجال أمام كل ما هو نقى كالبلّور ليرتفع بناؤه بمجرد أن ينزاح هؤلاء العجائز. كان هذا هو ما يعتمل فى قرارة نفسه، أما بالنسبة للقطة فلم يكن شعوره نحوها يتعدى الحزن.

وفى انتظارهم للموت، يتمتع هؤلاء القوم الذين يرعاهم كونر بالصحة، ولكن بلا مشاعر، إذ أن المزيد من الأطفال الذين أنجبوهم من أجل المجتمع الجديد قد سلبوهم إياها. وبالرغم من أن رواية أبدايك الأولى حافلة بالرموز، فإن إدانته لذلك المجتمع واضحة تمامًا. كما أن أسلوبه المميز الحافل بالمحسّنات الذى يمكن ملاحظتة للوهلة الأولى تمتد جذوره إلى نمط حياة هؤلاء العجائز الحافلة بالزخرفة، ويقابل هنا

العالم النقى المعقم الذى أراد من يتولون شئونهم أن يفرضوه عليهم.

وتعتبر «رابيت – إجر» اختبارًا لقدرة أبدايك فى مجال الموضوع والأسلوب. أما موقفه المعارض للمجتمع الجديد المعقم فيعبر عنه طفل من ذلك العالم هو هارى «رابيت» انجستروم، وأصبح أسلوب أبدايك المميز الوسيلة التى عبّر بها رابيت عن احتجاجه على عالم لم يفد منهْ شيئًا. ويشعر هارى الذى كان نجمًا فى البيسبول فى المدرسة الثانوية، ثم أصبح مجرد بائع أدوات منزلية فى متجر صغير أنه لم تعد له قيمة أكبر كثيرًا من زوجته الرثة الثياب، وشقته الحقيرة، ومبادئه المحطمة. وما من أمل فى النجاح يلوح له. وكما يتضح له مما يراه فى التليفزيون، فليس هناك مكان للمآسى فى هذه الحياة. أما الإيمان الذى عمر به قلبه فى طفولته، فقد حلت محله ديانة يرعى شئونها چاك إكليس، وهو قس يجد سعادته القصوى فى مخزن بيع الأدوية الذى يقع فى طرف المدينة حيث

الشابة ذات الشعر القصير التى تقف خلف النضد وهى عضو فى جماعة الشباب، وحيث يحييه اثنان من أتباع الكنيسة يقومان بشراء أدوية أو وسائل منع الحمل أو مناديل ورقيةْ. وهو يشعر بالراحة فى الأماكن العامة، فيضع يديه على الرخام البارد النظيف ويطلب أيس كريم بالصودا، مع أيس كريم بالجوز، ثم يشرب كوبين من الماء القراح قبل أن يأتيه ما طلبه.

وفى مجموعتيْه النقديتين «منوعات نثرية» و«قطع منتقاة» كشف أبدايك عن أن الدين هو أحد اهتماماته الشخصية، ففى تحليل ورطة رابيت على اعتبار أنها بسبب تجريد العقيدة من محتواها الدينى فإن أبدايك يبدى رأيه الخاص المعارض لما كان سائدًا آنذاك. ويرغب رابيت فى أن يكون قديسًا، وفى سعيه إلى الكمال فى أموره الدنيوية البسيطة

لا يجد تعاونًا من أحد، وعلى عكس المثالية التى كانت تحكم ملعب كرة السلة فى المدرسة الثانوية فإن الحياة تعج بالفوضى، كما أنها غير مجزية. ولا يجد أمامه أفضل من الهرب منها. وعلى غرار كتاب دنيس دى روچمون «الحب فى العالم الغربى» (وقد تناوله أبدايك بالنقد فى «منوعات نثرية») فإن رابيت يشك فى وجوده نفسه ولا يستطيع أن يمحو هذا الشك إلا بالحب. وعلى أى حال فإن نواحى النقص فى هذا العالم التى كانت سببًا فى إحساسه بالقلق لا تمنحه ما يثير حبه أو يبهره. ويحلل أبدايك ما يراه رابيت مثاليًّا وهو أسطورة الحب وذلك فى نقده لقصته «الحب علنًا» لدى روچمون بقوله:

إن جوهرها هو الحب نفسه، واهتمامها لا ينصب على تملك شخص آخر عن طريق الحب، ولكن على إطالة حالة المحب الذهنية، ولا يعود الحب وسيلة لتقبل الحياة والعالم، بل سبيلا لتحديه والهروب منه.

ولكن بالرغم من فشل رابيت فى مسعاه مما يخلع عنه صفة البطولة، فإن أبدايك يصر على أن الظروف المعيشية السيئة التى يحياها فقراء الطبقة الوسطى فى أمريكا هى المذنب الحقيقى.

وفى «الوحش الخرافى» و«أزواج» يبحث أبدايك موضوع الماضى والحاضر، ولكن موقفه من الحياة الذى عبرّ عنه من قبل فى رواياته الأولى يبقى كما هو. فالخوف من الموت الذى بدأه فى «رابيت – إجر» وفى قصة «ريش الحمام» من المجموعة التى تحمل نفس الاسم يتردد فى القصتين. وفى الحالتين فالموت أكثر من مجرد توقف الحياة العضوية، إنه خلو الحياة من الجمال ومن القيم أيضًا. وفى «الوحش الخرافى» يشعر بيتر كالدويل بالامتنان نحو والده (فى الأسطورة شيرون)، ولكن نذر الفناء تتبع خطوات كالدويل الأب بما لا يقدر

على تصويره إلا القصص المماثلة حديثها وقديمها. ويرى الفتى والده المعلم موضع سخرية، وتتهاوى الأساطير:

«زيوس، سيد السماء، وملك السحب والجو».

فاسق، داعر»

عروسه هيرا، راعية الزواج المقدس»

رأيتها فى المرة الأخيرة تضرب خدمها لأن زيوس لم يقربها منذ عام. أتدرى كيف مارس زيوس الحب معها للمرة الأولى؟ كان كالعصفور.

«وقال شيشرون مصححًا: كالهدهد».

«كان عصفورًا أحمق كالموجود فى الساعة. أحكِ لى عن الآلهة الأخرى. أعتقد أن قصصهم مسلية.»

وبالرغم من الثناء الذى نالته هذه القصة، إذ أعيد فيها كتابة الأسطورة اليونانية، فإن ما يؤكد إبداع أبدايك الحقيقى هو عكس ذلك تمامًا: وهو كتابة قصة مماثلة تروى نفس الحكاية ولكن من وجهة نظره هو. ومن ناحية أخرى فإن رواية «أزواج» عادية تمامًا. وقد كان موضوع الخيانة بين الأزواج من الموضوعات الشائعة فى الستينيات، وهنا لا ترتبط أحداث الأزواج التى يرويها أبدايك بأسطورة قديمة، ولكن بما يقع كل يوم، إلا أن شخصيات أبدايك العصرية موجودة أبدًا وسط أجواء من التزمت. ويدرك النجار «بيتْ هانيما» مدى مهارتهم فى حياتهم اليومية، كما يجذبه إليهم تمسكهم بتعاليم مذهبهم الدينى الصارمة. ولكن هذا لا يكفى لمنعه من السقوط فى حمأة التمتع بلذات الحياة التى أصابت لعنتها رابيت أنجستروم من قبل. وتضيع نواياه الطيبة فى خِضم المتع الحسية، وهو موضوع دارت حوله كتابات أبدايك فى العقد الأول من حياته الأدبية، ولكن الأسلوب الذى

اختاره لم يتناغم مع أخلاقيات الموضوع، وإنما حفل بإبراز الغرائز الطبيعية الكامنة فى شخصياته والتى غالبًا ما يكون لها تأثيرها المضاد على مستقبلهم، بل إنه يستخدم أسلوبًا رفيعًا ليصف أبسط الأفعال الحسية..

فمن الأشياء التى يتميز بها أسلوب أبدايك فى الستينيات قدرته الفائقة على أن يكتب فقرة تتجاوز المائة كلمة بأسلوب نثرى تتجلى فيه حرفيته فى استخدام الألفاظ، يفعل ذلك بكل بساطة، وفى الثوانى التى يستغرقها انحسار ملابس العاشقين اللذين يكتب عنهما. وإذا ما كان الموضوع يفتقر إلى النقاء والنبل، فإن أسلوبه فقط هو الذى يفى بهذا الغرض، وهى كلها سمات فيها تنبؤ بالتمزق والانهيار فى مجال الأدب فى السنوات التالية.

أما «منتصف الطريق» فقد كانت الفرصة التى أعاد فيها أبدايك تأكيد ما قد أصبح فعلا أساس إبداعه. لقد تعمد أن تكون انعكاسًا لذاته، وهذا فى حد ذاته إحدى سمات الأدب الجديد الذى ظهر فى السنوات التى صعد فيها نجم أبدايك، وبذا يسخر العمل - بذكاء - من نفسه ومن تكوينه. وكما فعل چون بارث فى «سيرة المؤلف بقلمه: رواية ذاتية» فإن السطور الأولى من «منتصف الطريق» يقدمها نفس الصوت. وتقدم القصيدة دراسة للدور الذى لعبه المؤلف وهو فى الخامسة والثلاثين: هو فى منتصف العمر، ينظر إلى الحاضر كما وجده. ومازال العالم مكانًا مزعجًا حتى من حيث النواحى العلمية المتخصصة. وفى الفصل الثالث، فى «رقصة الأجسام الصلبة» يقول الشاعر: «لاحت الصلابة تستعصى على الفهم، تشكو الدوار» وهو قياس على الورطة الأخلاقية التى تحد شخصياته الروائية نفسها، وفيها: «إن

المثالية لا توجد إلا فى الكتب المدرسية وفى السماء. إن الصلابة حالة معيبة». وكما فى «الوحش الخرافى» فهو لا يستطيع أن يرى حياته منظمة تمامًا كحياة من هم أكبر منه سنًا:

أبى، كنت عجوزًا مثلك وأنا فى الرابعة من عمرى
أشعر بالقلق من الموت الذى يقترب
ولكن ليس لى إصرارك الجنونى على الصبر ولا قوة تحملك
ولا إيمانك الراسخ
أتذكر عندما كنت أعمل بجد وأنا صغير؟
إن حياتى وقد بلغت منتصف الطريق تبدو كمجموعة مراحل حدث فيها خلل ما وضاع الربيع

إن ما يزعج الشاعر هو إحساسه العميق بانهيار القيم. فيبدأ القسم الخامس – وهو الأخير – بقوله: وتجتاح البلاد موجة من الإنسانية» «لقد اخترت موقعى فى عالم آخر». وفى موقعه هذا تأتيه النصيحة من اللاهوت:

فلتشكر كيركجارد الذى حطم معتقدات هيجل على صخرة الحاجة للوجودية.
ولتشكر بارث الذى أوضح كيف يهرب الإيمان من تأرجح الرعب بين نعم ولا.

لقد عاش رابيت أنجستروم فى عالم ضن عليه بالإيمان، فقضى عليه بأن يتجه إلى الشهوة، ومن ثمَّ فإن أبدايك يجد أنه «عندما يدخل سفر الرؤيا، يطرد إيروس – رمز الشهوة – المجنون المتعففين بعيدا». ولكن أبدايك يعترف دومًا بأن حل هذه المشكلة سوف يقضى على توتر يرى هو فيه حياة الإنسان ذاتها. فالفناء لا يمكن أن يلتحم مع الأبدية المثالية. ويقول أبدايك نقلا عن كارل بارث: «إن الرب الذى يقف فى نهاية طريق إنسان. ليس برب». ومن صور القسس

والفاسقين التى رسمها أبدايك فى العديد من كتبه يتضح أنه يفضل ما ينادى به بارث. ويصر أبدايك على أن «الرب الحقيقى، الرب الذى لا يخترعه الناس، مختلف تمامًا. ونحن لا نستطيع أن نصل إليه، ولكنه هو فقط الذى يستطيع ذلك» ولكن هذا الفكر نفسه أحبط فكرة «موت الرب» التى كانت سائدة فى الستينيات. فإذا لم يخترع الإنسان الرب فمن الواضح أنه لا يمكنه أن يقتله. ويبقى الإبداع الدينى عند أبدايك جوهره محافظ، على عكس الاتجاه السائد فى عصره. ولكن ما أن يتحرر تمامًا من تأثير المثالية، حتى تلقى فكرة «المحدود» ترحيبًا منه - وتنتهى «منتصف الطريق» بهذا الأمل:

فى هذه الأثناء، دعنا نعيش كسكان جزيرة
يلتقطون ما يجدونه من ثمار على الأغصان القريبة
وكل لحظة تمر، تجد صداها على الوجوه،
لا شىء واجب الوجود، ولكنه موجود بقدرة الرب،
فلتشهد كل غروب للشمس، وحيى كل فجر
يربت بظلال كالحراب على العشب اللامع
ولتستمتع بالصباح الباكر، وبالظهيرة
بنهاية اليوم، وبالقمر.

لقد كان دور أبدايك كروائى يبالغ فى الاهتمام بجمال الأسلوب هو ترحيبه بمثل هذا الغروب والفجر، وفى «بتش: كتابًا» يمعن النظر فى دوره واضعًا المبادئ الأساسية الموجودة فى «منتصف الطريق» موضع التجربة. وهنرى بتش ليس هو أبدايك، ولكنه يوصف بأنه مزيج من العديد من الكتاب الجادين فى ذلك الوقت: نورمان ميلر وسول بيلو وفيليب روث وبرنارد مالامود وج. د. سالنجر. ويصف الجزء المأخوذ

من أبدايك نفسه بأنه «شيء لاذع، لاهوتي، خائف، فريد في سخريته». ويوجد في القصص السبع التي تكوّن هذه الرواية ما يذكّرنا بأن بتش كاتب، وقد يكون قد نضب معينه. أما موضوع البحث فهو عدم قدرته على إكمال رواية ثالثة. وبالرغم من أن نقد الذات يذكرنا بقصيدة «منتصف الطريق» فإن حياة بتش الأدبية لا تتفق مع ما حدث لأبدايك. أما ما يتفق معه فهو أكثر أهمية: فبتش يعتقد أن معينه قد نضب بسبب طبيعة هذا الموضوع، وأن «الواقع هو استنزاف مستمر لما هو ممكن». ولكن الأغرب من هذا هو مخاوف بتش بشأن أسلوبه الأدبي الذي يسير في خط متواز مع كتابة أبدايك، مثله في ذلك مثل موضوعه. وإلى هنا يبتعد المؤلف نفسه صائحًا: «هذا يكفي. لقد وصلنا - مثل بتش - إلى نقطة تبدو عندها الكلمات مخيفة، كديدان تجمعت حول جثة الواقع، تتغذى وتتوالد نحن ننشد السلام في الصمت وفي الإقلال من الكلام». وقد أوصل الأسلوب والموضوع بتش إلى آخر مدى لهما: الصمت، والموت. «إن لب الموضوع، في رأيه، هو الخوف: فالموت يتربص خلف كل شيء، هيكل عظمي حقيقي يوشك أن ينقض من خلال باب في هذه الحوائط المزيفة من الكتب». والدرس المستخلص من «بتش: كتابًا» هو أن إحدى القيم الإبداعية لدى أبدايك وهو (الخوف) قد بلغت أقصى حدود فعاليتها بالنسبة للحضارة الأمريكية المعاصرة. فهنري بتش - كاتبًا - قد واجه تلك الحضارة بطريقة مباشرة أكثر مما فعل أبطال أبدايك السابقون، وهو، بالمثل، أستاذ في الأسلوب الذي كان ملاذ أبدايك الأخير. وإذ يبدأ أبدايك السبعينيات يكون بتش هو اعترافه بأن الكثير من القيم الجمالية لديه ربما يكون قد استنزف بفعل الزمن والظروف.

و(بتش: كتابًا) و(Rabbit Redux) ليسا من أقوى أعمال أبدايك، ولكنهما مهمان لأنهما يوضحان ما أدركه مؤلفهما من أن بعض أساليب وموضوعات الستينيات قد استنزفت على عكس ما أورد جون بارث، منذ بضعة سنوات، فى مقاله «أدب الاستنزاف». ونحن نذكر أن هنرى بتش قد اشترك فى بعض صفات الكثير من أهم الأدباء مثل أبدايك وبيلو ومالامود. وقد صحب نشر (بتش) ثلاث روايات لهم هى (Rabbit Redux) لأبدايك، وكوكب مستر سوملر لبيلو، و«المستأجرون» لمالامود. والكتب الثلاثة كلها متشابهة فى الموضوع والأسلوب بشكل يدعو إلى الدهشة. فهى تعتمد اعتماداً كبيرًا على المضمون (فى وقت تنصل فيه كتاب أحدث منهم أمثال رونالد سوكنيك ودونالد بارثيلم وستيف كاتز من أى اهتمام بالمضمون على الإطلاق)، وفى نطاق النظام الجمالى الخاص بهم اشتد جدلهم من أجل عالم أكثر نظامًا (حينما كان توماس بنشون يستعرض الزيف الحافل بالفوضى فى كل النظم). كانت هذه بعض المعايير التى نسبها نقاد ذلك الوقت إلى «نهاية الرواية» و«أدب الاستنزاف». أما بالنسبة لسوزان سونتاج، ونورمان ميلر، ولسلى فيدلر، ونورمان بودهوريتز، وكثيرون غيرهم من النقاد التقليديين، فإن نهاية الستينيات كانت أشبه بنهاية الرواية. وقد كتب لويس روبين «إن الاكتشافات الحديثة فى مجال الطبيعة وعلم النفس السلوكى كادت أن تدمر الثقة القديمة فى الترتيب الذى وضعه الإنسان لخبراته». ومن ثمَّ «فليس هناك أساس متين يستطيع الروائى أن يبنى عليه آراءه - سواء كان ذلك فى مجال المادة المحددة أو الفكر الإنسانى». إن المضمون، أو المعنى، بالذات فى الرواية التقليدية كان فى أمسَّ الحاجة إلى عالم مستقر.

وعندما أعاد أبدايك النظر فى شخصية رابيت أنجستروم بعد عشر

سنوات اعترف بأن الحضارة قد ألقت بظلال الخسوف عليه، فبدا تبديده لطاقاته، على حين قبل ذلك بعشر سنوات كان صورة مضادة للبطل. فى عام ١٩٦٩ هو مجرد شخصية تثير الرثاء:

لقد بلغ السادسة والثلاثين، وما يعرفه الآن أقل مما كان يعرفه فى مستهل حياته، الفرق الوحيد هو أنه الآن يعلم أنه لن يعرف إلا أقل القليل. فهو لن يعرف أبدًا كيف يتحدث اللغة الصينية... إن أخبار الساعة السادسة كلها عن السلام، كلها عن الفراغ: رجل أصلع يلهو بلعب صغيرة ويناور بها، ثم تتحدث مجموعة من الناس عن مغزى هذا فى الخمسمائة سنة القادمة، ويرددون اسم كولمبس كثيرًا، ولكن رابيت يرى عكس ما يرونه: لقد سار كولمبس مغمض العينين، واصطدم بشىء ما، أما هؤلاء الناس فهم يرون الهدف تمامًا، وهو عدم هائل مستدير.

لقد كانت مادية الطبقة الوسطى فى الخمسينيات على الأقل محسوسة يمكن تحديدها. وكان لرابيت مكانته الخاصة كرياضى مولع بالجمال. ولكن السبعينيات استعصت على فهمه بصورة أدهشته: فهو لا يستطيع أن يفهم طبيعة الفضاء، وليس فى مقدوره أن يخترع أسطورة عنه. وكما يحدث لأرتورساملر داعية الأخلاق عند سول بيلو، وهارى ليسر حر فى الأدب عند مالامود، فإن رابيت يشعر بأن الزمن قد عفا عليه. «لقد وضع لحياته قواعد يشعر أنها تتلاشى الآن». وهو أيضًا مثل ساملر وليسر فى أنهم جميعًا يواجهون رموزًا لحضارة العصر الحديث: فى صورة شاب أسمر له نشاط سياسى واسع، وفتاة بيضاء مكافحة. ويحاول هو أن يشرح كيف أنه هو أيضًا له صولاته وجولاته ولكن فى ميادين الجمال فيقول: «إننى لا أمزح.. إن الثورة وغيرها هى مجرد طريقة للقول بأن الفوضى متعة. حسنًا، إنها حقًا متعة، لفترة، طالما أن الآخرين هم الذين يدفعون الثمن. إن

الفوضى ترف - هذا هو كل ما أعنيه». ولكن رابيت قد أساء الحكم على طاقات العصر فالتبس عليه الأمر بين سابق تبرمه وعدم رضاه، والانقلابات الفجائية والثورات التى تجتاح العالم اليوم، بالإضافة إلى هذا فإن فشل تمرده قد أثر عليه.. .. إنه يتمنى لو استطاع أن يبتعد عن الحياة كلها. لقد قضت آلة الطباعة الإلكترونية عليه مهنيًّا، فأصبح بلا عمل، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح غير منتج مثل هارى ليسر، ومن طراز عفا عليه الزمن مثل مستر ساملر.

وتبين (Rabbit Redux) شيئين: أن الشخصيتين الرئيسيتين التقليديتين لدى أبدايك قد أصبحتا لا تتمشيان مع الموضوعات الجديدة فى هذا العصر، وأن قصة حياته الحالية ليس بها مكونات رواية جيدة من طراز روايات أبدايك. وأفضل وصف لها أنها تجربة يقوم بها أبدايك مستخدمًا موضوعاته وأساليبه القديمة ولكن فى العصر الحديث، ونتيجة التجربة هى أن هذه العناصر لا تمتزج معًا. فلا عجب إذن أن يتخذ أبدايك فى كتبه الجديدة اتجاهًا جديدًا من ناحية الموضوع، وذلك حتى يُبْقِى على أسلوبه المميز وارتباطه بالحقائق والتجارب اليومية فى الحياة الأمريكية. وتبين المجموعة التى تحمل عنوان «المتاحف والنساء وقصص أخرى» أكبر تطور حدث فى كتابات أبدايك، وهو كثرة تأمله وتفكيره فى الأسلوب. «إذا وضعت الكلمتين جنبًا إلى جنب فستبدو شفافيتهما.. كما أن فيهما نغم، وهما توحيان بالتألق والعراقة والغموض والواجب». واهتمام أبدايك أولا بكلمات القصة التى تحمل المجموعة عنوانها، ومنها إلى الموضوع المنبثق منها، يعنى أنه قد تبنى أهم المعتقدات الخاصة بالرواية والتى سادت العقد الجديد: وهى أن الأحداث التى تصفها القصة ليست هى كل شىء ولكن المهم هو

الكلمات شكلا وجَرْسًا. كما أنه شديد الإحساس بدوره ككاتب روائى. وهو باهتمامه بهذه التفاصيل مثل الأسلوب إنما يبقى له وجوده مع الكلمات بدلا من أن يختفى وراء ستار السرد. ومثل هذا الانتقال قد استغل أسلوب أبدايك الشديد الاهتمام بجمال اللفظ بدلا من أن يكون عبئًا يؤدى إلى تحويل انتباه القارئ أو إلى عدم التناسق، وهو ما كان يشكو منه نقاده فى المرحلة الأولى. فالأسلوب هنا هو هدف الرواية.

وتعد «المتاحف والنساء» أوسع مجموعات أبدايك انتشارًا. وفيها أعيد طبع قصص قد سبق نشرها من قبل وترجع إلى عام ١٩٦٠، وأولها تحمل اسم «بحر لا يتغير» ويبدأ بها قسم عنوانه «أساليب أخرى»، وهى تجارب صيغت نثرًا كانت تساير عصرها بل ربما سبقته، ولكن المؤلف لم يسمح بضمها إلى أعماله التى جمعت إلا فى هذا الوقت المتأخر. ويبدؤها المؤلف بقوله: «إننى أكتب وأنا على هذا الشاطئ، أو فلنقل إنى كاتب على الشاطئ فى وقت ما كان مثل هذا الكلام يعتبر منافيًا للذوق، تمامًا كما كان منظر الناس وهم فى طريقهم من وإلى الحمام يعتبر من المناظر التى يجب ألا يراها أحد. ولكن هذه الصفحة تتسم بالوقاحة». - الوقاحة من الناحية السلوكية، ولكن ليس من ناحية أسلوب الكتابة، فقد جعل أبدايك الأسلوب هو الموضوع، وهذا يحل مشكلة الاستنزاف الذى تنبأ به «بتشى»، وكان (Rabbit Redux) دليلا عليه. إن الحيلة التى يلجأ إليها أبدايك هى نفسها التى استخدمها چون بارث، ورونالد سوكنيك وغيرهما ممن شعروا بمثل هذا النقص مع التقاليد القديمة. وعلى أى حال فإن الإنجاز الذى حققه أبدايك هو أنه فعلا أستاذ فى المبالغة فى الاهتمام بجمال الأسلوب وتنميقه - فقد كان ينتظر هذه الفرصة ليمارس مواهبه الحقيقية.

وقد استخدم أبدايك أسلوبه المنمق بطريقة جديدة، ففى إحدى القصص وهى قصة «يوم وفاة رابيت» يختار لبطله دور مصور خلاق يرى بعين خياله أشياء يعبر عنها بلغة أبدايك، وهو يلتقط «منظرًا قريبًا» للعشب والرمال والظلال مستخدمًا مرشح الأشعة فوق البنفسجية، ومحاولا أن يصوّر ما يصعب تصويره مثل «الطريقة التى يتسلل بها الظل من حبة رمل إلى حبة رمل أخرى، أو الطريقة التى تلتف بها نصال العشب حول نفسها على شكل دوائرپ – لكى يقتل الوقت. فهنا بدلا من موضوعات اللاهوت، يوجد موضوع جمالى بسيط يعبر عنه شخص مهنته الجمال بكلمات تتناسب مع فنه (وفن أبدايك أيضًا)، إلا أن أبدايك يكشف أيضًا عن ابتعاده عن الدين لضرورة تتناسب مع وصفه للطبيعة. وقبل ذلك فى القصة التى يحمل الكتاب اسمها يقول: «إن ما نبحث عنه عندما نذهب إلى المتاحف هو عكس ما نبحث عنه عندما نذهب إلى الكنائس حيث الإحساس بالهدوء فى هذه المزارات. ولكن فى المتاحف نحن نبحث عن أشياء لم تكتشف من قبل، ولم تمس، وهذا يملؤنا بالأمل، ويدفعنا إلى معاودة الزيارة». وهذا التمييز الذى أورده أبدايك جديد تمامًا على كتابته.

من هذا المنطلق فإن كتابَىْ «متاحف ونساء»، و «شهر من أيام الأحد» من الأعمال الجديرة بالدراسة. لقد أصبح أبدايك الآن مهتمًا بما فى حضارتنا من نواح علمانية أكثر من اهتمامه بمقوماتها الدينية. ومن ناحية التركيب فقد ابتعد عن السرد مؤثرًا دراسة الموضوعات المطروحة دراسة هادئة متفائلة – كما لو كانت هذه الأشياء محفوظة فى متحف. ومعظم قصص «متاحف ونساء» تتحدث عن أشياء ثابتة: حمام سباحة، أو ركن فى شارع، أو أغنية كنسية. والقساوسة الذين يؤدون عملهم على الوجه الأكمل لا يثيرون اهتمام أبدايك بنفس

الدرجة التى يثيرها قس لحقه العار (لأسباب دنيوية)، كما أنه لا يهتم بما يحدث فى الكنيسة يومًا بيوم. وترسم لنا مجموعته صورًا لأشخاص كما لو كانوا موضوعات ثابتة بلا حياة، فلا شىء يحدث لهم فى القصة إلا رؤية الكاتب لهم كما هم. وحين يحدث شىء ما فى هذه القصص، كان الحدث بطيئًا فاترًا فى أسوأ الأحوال، أو استرجاعًا للماضى فى أحسنها. فشخصيات أبدايك القديمة، والزوجان من تارلوكس، والمسافرون يوميًّا من بوسطن كلهم يشعرون بالتعب والحزن. أما اهتمام أبدايك الحقيقى فيكمن فى المناظر الطبيعية. وهو يخصص قصة كاملة هى قصة (Plumbing) ليحكى تاريخ منزله الذى تركه والذى يرجع تاريخه إلى أكثر من مائتى عام، وربما بقى أكثر من بضعة مئات أخرى. ويقول فى نهاية القصة: «إن كل ما حولنا سوف يبقى، ولسوف نفنى نحن».

ولقد لفت أبدايك الأنظار إلى الموضوعات الجنسية التى تناولها فى بدء حياته. ولكن لأن معالجة هذا الموضوع فى أمريكا قد أصبح الآن أكثر صراحة وجرأة، فإن تناول أبدايك له قد تغير. فالصراحة التامة التى تناول بها هذه الموضوعات فى «رابيت - إجر»... قد أكسبته شهرة مبكرة ككاتب إباحى، وربما ككاتب بذىء. ولكن كما رأينا فى أعماله الأولى كان الجنس مرتبطًا بالضرورة بالدين، فلهفة رابيت على الجنس الهدف منها أن تكون سبيله إلى الإيمان. ولكن فى أحدث كتب أبدايك فإنه يقدم الجنس كحدث دنيوى صريح كما فى الثقافة الأمريكية الحالية التى تتعامل مع هذا الموضوع كعمل غريزى حيوى لا أكثر. وأول إشارة إلى هذا التغيير فى موقف أبدايك تأتى مع الفصل الأخير من «المتاحف والنساء» الذى يشتمل على قصص عديدة عن زوجين هما أسرة «ميبل»، وكانا قد ظهرا من قبل لأول مرة فى

«رجل من نيويورك» عام ١٩٥٦. والشيء المميز فى هذين الزوجين هو حبهما، فقد أظهر أبدايك إلى أى حد كان حبهما ثابتًا لا يتزعزع برغم كل الظروف المحيطة بهما، بل وبرغم كل الكوارث التى مرت بهما. ولكن فى «المتاحف والنساء» نرى الزمن وقد فرّق بينهما، وابتداءً من «مسيرة فى بوسطن» حيث تجتذب حركة الحقوق المدنية جوان ميبل -. وهى حركة لا تجد صدى لدى ديك - نرى الزوجين يتباعدان حتى تفرقهما شهواتهما تمامًا - إذ يمتنع ديك عن الجنس تمامًا بعد علاقة غرامية عابرة، فى حين يحتفظ جوان بمجموعة عشاق. فالجنس ظاهرة حضارية بحتة. وفى عام ١٩٧٩ جمع أبدايك كل القصص الخاصة بأسرة ميبل ونشرها فى كتاب. ولا عجب أن تنتهى آخر قصة منها بطلاقهما.

وعندما لم يكن الجنس مرتبطًا بالحضارة بشكل واضح، كان أبدايك يتعامل معه من منطلق دينى. ولكن فى السبعينيات تناوله كموضوع قائم بذاته. ورواية «تزوجينى» التى نشرت عام ١٩٧٦ تتناول نفس الفكرة بنفس الأسلوب. فالجنس لا يمثل إلا نفسه، وچيرى كونانت وسالى ماتياس عاشقان بالمعنى الحسى لا بالمعنى التجريدى. وهما يتركان أسرتيهما لأسباب تافهة، ويتضح افتقارهما إلى الحسم من وجود ثلاث نهايات مختلفة للرواية.

ورواية «شهر من أيام الأحد» هى أقصى ما وصل إليه چون أبدايك من المادية فى رواياته. فبالرغم من أن العديد من كتبه وقصصه بها قساوسة، إلا أن هذا هو الكتاب الوحيد الذى يلعب فيه رجل دين الدور الرئيسى. وباستثناء جميع روايات أبدايك - فيما عدا «بتشى» - فالوازع الدينى فى هذه الرواية هو أقلها جميعًا. ومن

أسباب ذلك أن القصة تدور حول ابتعاد القس توماس مارشفيلد عن الكنيسة من أجل علاقاته الآثمة مع عازفة الأورج فى كنيسته، ومع كثير من نساء الأبرشية. ومما يدل على التغيير الذى حدث فى فكر أبدايك الدينى تحول من شخصية كارل بارث المتعنتة إلى شخصية بول تليتش الأكثر تحررًا. وفى مقدمة «شهر من أيام الأحد» توجد العبارة التالية: «إن الروح – على المستويين الفردى والعالمى – تعنى الغموض» – وهى عبارة تنم عن محتوى كل فصل من الكتاب. وتليتش – كما يعلم أبدايك تمامًا – كان من أتباع فردريك شايرماشر الذى كان يؤمن بالمادية. وكل ما هو روحى لابد وأن له ما يقابله فى عالم المادة. كما لو كان عالم الروح لا يمكن أن يوجد بغير ذلك. وقد رفض كارل بارث هذا الأسلوب وأصر على أن أى صلة بالعالم الدنيوى سوف تفسد كل ما فى هذا الجدل من معان سامية. وقد كان اتجاه أبدايك فى رواياته الأولى هو تفضيل الجانب الروحى على الجانب المادى، وبصفة خاصة فى رواية «رابيت – إجر» على عكس القسين كروبنباخ وإكليس.

أما القس توماس مارشفيلد فليس لديه تزمت كروبنباخ ولا شغف إكليس الدينى، ولكن بدلا من ذلك فقد تناول فكرة غموض الروح وعلاقتها بالمادة. وفى نفس الوقت جعل أبدايك من الرواية التى يعيش فيها مارشفيلد انعكاسًا ذاتيًّا إلى أقصى حد. فبعد الفضائح التى شاعت عنه وهو قس، ذهب ليقضى شهرًا فى منزل بعيد، وهناك كان يكتب كل يوم، وكانت النتيجة هو الواحد وعشرون فصلا التى يتكون منها الكتاب، وفيها يروى قصة ضعفه وسقوطه، ولكن بطريقة فيها الكثير من استشعار الذات: «إنه لشىء ممتع أن تصنع العرائس بنفسك، ثم تقوم بتحريكها». وهو يجد صعوبة فى كتابة بعض الجمل

أو قراءتها، فى حين يثيره بعضها إلى أقصى حد... ويضج النص بالحياة تمامًا كأحاسيسه. لقد وجد أبدايك وسيلة لبعث الحياة فى كتاباته، شاركه فيها معاصروه الأكثر إبداعًا سوكنيك، وفدرمان، وكاتز. وهناك دائمًا ما يذكرنا بالنص الذى نقرؤه، وبيد الكاتب تبعث الحياة فيه، فهو يريد أن يشهدنا على بعض ما فى القصة من واقعية يكمن فى النص نفسه.

ويجد مارشفيلد أن حياته المادية هى دينه، ما دام الإنجيل محظورًا عليه فى هذه العزلة النفسية. وبهذا المفهوم يجد ما يبرر سلوكه فى الحياة.

وهو يرى أن الأمريكى الحديث يستعيد إحساسه بقيمته، لا من الناحية الاقتصادية كفرد يسعى لكسب قوته، ولكن كفارس وبطل وشخصية بارزة - فى مغامراته العاطفية عندما يترك لغرائزه العنان.

ومثل أى أديب يرى مارشفيلد أنه يشكل قصة حياته على هيئة رواية، ويحرك الشخصيات بما يتفق مع نزواته كما فى أسرة العاشق الفاسق:

لكم تبدو چيرى وفرانكى وچولى وبارى صغارًا فى نظرى من بعيد. يبدون كما لو كن عرائس ألهو بها، أضعها فى هذا المشهد أو فى غيره من المشاهد الحافلة بالفجور... وانظر إليهن من خلال فتحة فى السقف لا تزيد فى مساحتها عن رقعة الشطرنج. وتنظر العروسة فرانكى نحوى ولكنها لا ترانى، فأنا أكبر من ذلك.

لقد أرسل، إذن، إلى ذلك المنزل لإبعاده عن العالم الذى صنعه هو وأخذ يلهو به. وصلته الوحيدة بالعالم هى مسز براين مديرة المنزل والقارئة الوحيدة لتلك الصفحات. ويكتب لها مارشفيلد قائلا: «وإذ تقترب نهايتى يتحول كل شىء إلى بخار، يتساوى فى ذلك مستقبلى وماضىّ، ولا يبقى صلبًا إلا أنت. أنت الوحيدة التى ما زال لك

كيانك. وأتهاوى نحوك كما يتهاوى الشهاب نحو الأرض، والمذنَّب نحو الشمس».

إن انتصار القس، والهدف النهائى الذى يرمى إليه خيال أبدايك هو أن يكون لكلمات مارشفيلد النصر على مسز براين. وتنتهى الرواية بسقوط مسز برآين تمامًا كمن سبقتها، إلا أن هذا يتم بتأثير كلماته الآن. وسواء هوى مارشفيلد نحو الأرض كالشهاب (مثل تليتش)، أو نحو الشمس مثل المذنَّب (مثل بارث) فقد أثبت أبدايك قدرة الكاتب على صنع عالمه الخاص. ولم يعد القس الآن يعكس صورة عالم سماوى، بل هو صانع لعالم حقيقى خاص به. وكسب الأسلوب الجديد المبتكر فى الزواية الجولة من خلال وجود أبدايك كواحد من أهم الروائيين الأمريكيين.

الفصل الثامن

الكتابة المسرحية عند كيرت ڤونيجت

لقد اختار كيرت ڤونيجت أن يتجه إلى الدراما وهو فى منتصف العمر، مثل العديد من الروائيين الذين سبقوه. وسواء ثبت صدق مشاعره أم لا، فمن الثابت أن ڤونيجت اعتبر أن رواية «المجزر رقم ٥» (١٩٦٩)، هى قمة ما كتبه فى العشرين سنة الأولى. وبعد خمس روايات صرح قائلا «لقد انتهيت توًّا من كتابى عن الحرب. أما كتابى التالى فسيكون مجرد عبث». وكان أكثر صراحة من ذلك حين قال فى جامعة متشجان: «إن الكتاب الذى انتهيت منه لتوى هو أروع ما كتبت. أما ما يليه فلن يكون إلا لهوًا». والذى حدث هو أنه توقف عن كتابة رواية عنوانها «إفطار الأبطال» لفترة إذ كان ذهنه مشغولا بشىء آخر، وبالتحديد بالمسرح. وكما يقول فى مقدمة مسرحيته «عيد ميلاد سعيد يا واندا چون»: «لقد كتبت هذه المسرحية وأنا فى السابعة والأربعين من عمرى» وقد حدث هذا فى وقت اتخذ فيه مسارًا جديدًا على المستويين الشخصى والمهنى. والمسرحية «تلت رواية «المجزر رقم ٥» من الناحية الزمنية والعاطفية» كما قال لأحد المحررين فى اليوم التالى لافتتاحها. ومن ثَمَّ فحتى عندما يعود ڤونيجت إلى كتابة الرواية مرة أخرى مثلما فعل توين وچيمس وهاولز وفيتزچيرالد وهمنجواى وكثيرون غيرهم، تبقى مسرحية «عيد ميلاد سعيد يا واندا جون» علامة على حدوث تحول فى رؤيته من ناحية المضمون والشكل معًا.

وهناك أسباب منطقية لاتجاه ڤونيجت إلى المسرح. ففى عام ١٩٦٩، وقبل كتابة «واندا چون» قال ڤونيجت أنه يود لو أنه «جرب كتابة مسرحية» لأن «الكاتب المسرحى لا يقوم ببناء المناظر (بعكس الكاتب الروائى)، كما أنه لا يتعب كثيرًا فى رسم الشخصيات كما يفعل كاتب القصة القصيرة أو الرواية. فهناك من يقومون بهذه الأعمال بدلاً منه». وبالنسبة لكاتب يوصف بأنه روائى له فكر من طراز ويلز فلا شك أن الكتابة المسرحية تستهويه، فالممثلون والمخرجون ومصممو المناظر يفعلون الكثير لتجسيد النص حتى يتدفق بالحياة. وبالإضافة إلى هذا كانت هناك أسباب شخصية: ففى كل حديث أجرى مع ڤونيجت فى ذلك الوقت كان يؤكد شعبية المسرح، وكان يعتبر أعضاء الفرقة «أسرته الجديدة» وليس مجرد زملائه. وطبقًا لما ورد فى مقدمة المسرحية، فقد كتبها وهو فى منتصف العمر «فى وقت شب فيه أطفالى الستة عن الطوق فلم يعودوا أطفالاً. كان وقتًا حافلاً بالمتغيرات، فى وقت ودعت فيه الكثير: فمنزلى الكبير قد أصبح متحفًا يضم أطياف طفولة ولَّت، وأطياف شبابى أنا أيضًا الذى ولّى هو الآخر». وتشير بعض المقتطفات التى كتبها بخطه أن تلك الفترة كانت حافلة بالاضطرابات الشديدة على المستوى الشخصى. ففى تعليق مازال موجودًا فى النص يقول ڤونيجت:

كان من المفروض أن أكون شخصًا يجيد استخدام يده اليمنى، ولكنى وجدت أنى أستخدم اليد اليسرى أكثر من اليمنى، حتى أصبحت اليد اليسرى هى التى أستخدمها فى أغلب الأحيان. وسألت أخى الأكبر عن الأمر، فقال إنى كنت دائمًا أجيد استخدام يدىّ معًا حين كنت طفلاً صغيرًا، وأنهم قد علمونى أن أعتمد أكثر على يدى اليمنى.

قلت له: إننى أعسر الآن، كما أنى نفضت يدى من كتابة الروايات، وأقوم – بكتابة مسرحية الآن. ومن الآن فصاعدًا لن أكتب إلا المسرحيات.

إن الفكرة التى أراد ڤونيجت أن يحولها إلى مسرحية. وهى نفس الفكرة التى كانت محور حياته، وتلت «تفكيره» عن « المجزر رقم ٥»، وهى النزعة السلمية. لقد تساءل ڤونيجت فى ذلك العمل، كما تساءل - ضمنًا - فى كل رواياته التى كتبها منذ عام ١٩٥٠: «ما رأيك فى المذابح؟» وفى محاولة للرد على هذا التساؤل قام ڤونيجت بتغيير القيم الاجتماعية (كما فى بيانو العازف» وفى «ليحفظك الله يا مستر روزووتر»)، كذلك فلسفة الإنسان والإله كما فى Mother Night، وفى «مهد القطة») بل حتى فلسفته عن الزمان والمكان كما فى «The Sirens of Titan» و«المجزر رقم ٥». إلا أن رواياته لم تتضمن حلولاً ملموسة لأنه «ليس هناك ما يقال عن المذابح»، فكل شىء «متشابك مشوش»، ولا شىء له معنى إلا إذا شاركها بيلى بلجريم تصوراته عن الموت الذى هو وسيلة ڤونيجت لأن يعيد تشكيل عالمه، حيث الزمن نسبى، وحيث يمكن تجاوز الكوارث وكأنها لم تكن.

وتبدأ مسرحية «عيد ميلاد سعيد ياواندا چون» بنفس المشكلة. وفيها يقدم ڤونيجت الكولونيل لوسليف هاربر وهو الرجل الذى ألقى القنبلة الذرية على مدينة نجازاكى «فتقضى على أربعة وسبعين ألف نسمة فى لمح البصر»، ويصوره ڤونيجت فى صورة الشخص العاجز تمامًا عن التحدث فى هذا الموضوع. فإذا ما سئل كان رده الوحيد «لست أدرى»، وعلى أى حال كان هناك قاتل آخر يجيد التحدث هو هارولد ريان الذى «قتل حوالى مائتى شخص فى عدة حروب - كجندى مرتزق» كذلك «بضعة آلاف من الحيوانات - كرياضة». ومثلما حدث مع أوديسيوس ومن معه يظل ريان مفقودًا طوال ثمانى سنوات، ثم يعود مع هاربر ليجد منزله يعج بالرجال الذين

يخطبون ود زوجته، وهى على وشك الزواج من طبيب، وهو أحد دعاة السلام. ولكن على عكس أبطال ڤونيجت الآخرين فإن ريان وهاربر لا يغيران العالم، ولا يعيدان تشكيله. فقد أفزعهما أن العالم قد تغير فعلا. ويشعر هاربر بالفارق الذى عجز عن أن يعبر عنه، فهو يسأل ريان «أتعلم ما الذى يزعجنى؟» إنها تلك الصور العارية المنشورة فى مجلات هذه الأيام؛ كما تدهشه الألفاظ البذيئة التى أصبحت متداولة، فيقول «لابد وأن شيئًا هائلاً قد حدث ونحن بعيدون عن البلاد». ويتحدث عن السبب وقد راودته الشكوك فى أن «شيئًا هامًا مرتبطًا بالجنس لا بد أن يكون قد حدث ونحن بعيدون». وهو أيضًا يتأثر بهبوط الإنسان على سطح القمر، إلا أن ريان هو الذى يعلق على ذلك بقوله: «القمر – إنها البطولة الجديدة. يضعون شخصًا ريفيا غبيًا فى إحدى أوانى الضغط، ويغلقونه عليه، ثم يطلقونه صوب القمر». فها هى الأيام تثبت أن البطولة كما عرفها ريان قد انتهى زمنها، وحدث تحول فى الجنس كمقدمة لتحول أكبر، وعلى ريان الآن أن يواجه اختبارًا لما لديه من قيم أخلاقية يضعه فيه مجتمع سبقه على طريق التطور.

ويواجه ريان تغيرًا فى بيته، مثله فى ذلك مثل البطل العائد أوديسيوس. فهناك اثنان يخطبان ود زوجته، أحدهما شخصية ضعيفة غير مؤثرة هو هيرب شاتيل بائع المكانس الكهربائية، والآخر عقلية جبارة وهو الدكتور نوربيرت وودلى. أما زوجته بنيلوبى فقد تغيرت هى أيضًا، وحصلت على درجة الماجستير فى الأدب الإنجليزى. وقد علق ريان على ذلك بقوله: «يا للأسف! إن تعليم أى سيدة جميلة مثل سكب العسل داخل ساعة سويسرية أنيقة، فكل شىء فيها يتعطل». وعندما واجه زوجته برأيه هذا مضيفًا إليه قوله: «إن جسد المرأة يجب

أن يمنحك الإحساس الذى تمنحه زجاجة الماء الساخن وقد امتلأت بالقشدة السخية» - اعترضت بنيلوبى وقالت: «إنك تجعلنى أشعر بأنى بلا كرامة». لقد تغيرت منذ أن التقى بها فى أحد المطاعم التى يستخدمها الرواد وهم جلوس فى سياراتهم، والتقطها تمامًا كما لو كانت أحد الطلبات التى طلبها يومها. وتعترف هى بقولها: «عندما كنت أعمل بذلك المطعم لم أكن آبه بشىء، أما الآن فقد استيقظت مشاعرى، وأصبح لدىّ آرائى، وحصيلة من المعلومات. إننى أعرف أكثر من ذى قبل - وكثير مما أعرفه له علاقة بك أنت». إن حساسيتها هى فى الحقيقة نوع من رقة الشعور، وإدراك لأن «مفهوم البطولة» قد تغير. وحين تعبر بنيلوبى عن رأيها هذا يبدأ كولونيل لوسْلِيف هاربر فى اكتشاف هذه المشاعر بنفسه. فبعد أن حطم صديقه بريان قيثارته التى تجاوز عمرها مائتى عام، عبرّ عن مشاعره بهذه الكلمات:

.... أخذت أفكر بعد أن حطمت أنت ذلك الشىء. قلت لنفسى: «يا إلهى! - ربما استطعت أن أبدأ من جديد» لقد كان تحطيم ذلك الكمان شيئًا صبيانيًا، فهى لم تكن ملك وودلى وحده، بل ملك كل فرد. كان من الممكن أن يبيعه لى، فأسعد به، ثم أبيعه لغيرى، فيسعد به هو أيضًا.

وبالإضافة إلى هذا المبدأ الجديد تمامًا، مبدأ المحافظة على كل ما يبعث البهجة، يقول هاربر إنه لم ينجح فى تحقيق البطولة الحقيقة حين واتته الفرصة فى نجازاكى: «لو أنى لم أفعلها! لو أنى قلت لنفسى: سأترك كل هؤلاء الناس يعيشون». ويشرح الأمر لريان بقوله: «من الممكن أن تكون أنت صانع هذه القيثارة بالرغم من أنك لا تعرف كيف تصنع قيثارة، فقط لو أنك لم تحطمها. كان من الممكن أن أكون أنا أبًا

لكل أولئك الناس فى نجازاكى، بل وأما لهم أيضًا - فقط لو لم ألق تلك القنبلة». وتكمل بنيلوبى صورة التحول حين تقول لزوجها: «إن الأبطال الجدد هم أولئك الذين يرفضون القتال».

ولا يستطيع ريان أن يفهم. فالعالم يبدو له كما لو كان قد انقلب رأسًا على عقب، ومفاهيمه التى كانت تبدو منطقية قد انعكست. ويواجه ڤونيجت نفس التحدى حين يبين للمشاهدين كيف أن عدم القتال بطولة، وكيف أن عدم القتل عمل بنّاء. ويكون الحل الذى وضعه دراميًا حين يجعل بعض الأحداث تقع فى العالم الآخر حيث يجعل عدة شخصيات (بما فيها واحد قتله ريان) يناقشون المثل التى تقود سلوكنا على الأرض. وفى هذا تتحدث واندا چون - وهى طفلة فى الثامنة من عمرها، جميلة مثل شيرلى تمبل - فتقول:

أنا أدعى واندا چون. كان من المفروض أن يكون اليوم هو عيد ميلادى، ولكن سيارة لنقل الآيس كريم قد صدمتنى قبل أن أقيم الحفل. وأنا قد توفيت الآن. لقد صعدت إلى السماء. وهذا هو السبب فى أن والدىّ لم يحضرا تورتة عيد ميلادى من البائع. إننى لست غاضبة من سائق الشاحنة، بالرغم من أنه كان ثملًا حين أصابنى. إننى لم أتألم كثيرًا، بل إن الألم لم يكن بأكثر مما تسببه لدغة النحلة. أشعر بالسعادة هنا، وأجد متعة كبيرة فى ذلك. إننى سعيدة لأن السائق كان ثملًا، فلو لم يكن كذلك لما ذهبت إلى العالم الآخر قبل سنوات وسنوات. عندئذ يكون على أن أذهب إلى المدرسة الثانوية أولًا، ثم إلى كلية التجميل، وأن أتزوج وأنجب أطفالًا. أما الآن فما علىّ إلا أن ألف وألعب، وفى أى وقت يحلو لى أن أتناول «غزل البنات» أستطيع أن أفعل ذلك. وكل من هنا سعداء - الحيوانات، والجنود، والناس الذين أعدموا بالكرسى الكهربائى. كلهم سعداء بالسبب الذى بعث بهم إلى هنا. فلا يوجد واحد غاضب. كلنا مشغولون باللعب. فإذا كنت تفكر فى قتل شخص ما، فلا تقلق، وافعل ما تريد، وستجد ذلك

الشخص ممتنًا لك. والجنود هنا يحبون الشظايا والدبابات والسونكي وكل ما جعلهم ينعمون باللعب طول الوقت - ويشرب البيرة أيضًا.

أما شريكها في اللعب فيدعى الميجور سجفريد فون كونجسوالد «وحش يوغوسلافيا» الذى كان ضابطًا بحريًّا نازيًّا قتل من الرجال أكثر مما قتل ريان، قبل أن يقوم ريان نفسه بخنقه. ولكن كل شيء هنا يغتفر، فالكل يلهون ويمرحون: هتلر وألبرت أينشتين وموزار وجاك السفاح».

وتبدو رؤية ڤونيجت للسماء مسلية، حتى نكتشف إنها ليست رؤيته إطلاقًا، وإنما هى ما يراه هارولد ريان ليستخدمها كمبرر لجرائمه. فهو يعلق على موت حماة هاربر بقوله: «بأنها فى السماء الآن، لا تسمع شيئًا، بل تعيش فى سعادة تامة. ولا يوجد ما هو أفضل من هذا». وقد اتخذ لوسليف هاربر هذا الموقف الأخلاقى نفسه فى نجازاكى - «لقد أرسلتم إلى السماء» - ولكنه يعترف الآن قائلاً: «لا أظن أن هناك سماء». وتناقش بنيلوبى هذا الأمر مع ريان فتقول إن فكرته عن الشرف «تدور حول الموت. فأنت حين تتحدث عن أولئك الذين قتلتهم واحدًا واحدًا فأنت لا تكتفى بالحديث عن قتلهم، بل إنك شرفتهم بالموت. هارولد- ليس شرفًا أن تموت مقتولا». ووجهة نظرها هى أنه «مجرد موت، انعدام الحياة - وليس هذا شرفًا على الإطلاق». أما السماء كما يتخيلها ريان فهى شيء مختلف. وإذا كان لدى النظارة شك فى نوايا ڤونيجت، فما عليهم إلا أن يلقوا نظرة على برنامج المسرحية كما وضعه المؤلف، وفيه تبدو كعكة عيد ميلاد واندا چون وقد أطاحت بها مذراة الشيطان فألقتها بعيدًا عن مكانها. لقد كان ريان هو الذى قلب القيم رأسًا على عقب، وكل ما فعله ڤونيجت فى روايته هو أنه قد نسق بينها.

وحتى يستكمل ڤونيجت نقده لريان وكل ما يمثله، فهو يقدم بعض المشكلات التى تثير المناقشة، إذ تكشف ميلدريد ريان - وكانت الزوجة السابقة لهارولد - النقاب عن أن صولاته وجولاته الغرامية لم تكن إلا مجرد أوهام فى معظم الأحوال، كما أنه يصور هيرب شاتيل كشخص يعانى من الشذوذ. ولكن البناء الدرامى وتشكيل الفكرة هما المقياس الحقيقى لنجاح ڤونيجت. والمشكلة الذاتية التى يعترف بها فى رواياته، وهى عدم القدرة على التعبير عن الإحساس بالمذبحة، تبدو واضحة فى شخصية لوسليف هاربر، فينتهز فرصة تلعثمه فى الكلام ويجعل من ذلك سمة إيجابية لا سلبية فى المسرحية. أما هارولد ريان فهو أيضًا يتعثر، وتعثره جزء لا يتجزأ من القصة - فهو بقيمه البالية يعجز حتى عن تصويب رصاصة إلى نفسه لينتحر.

وعلى أى حال فإن أهم تطور حققه ڤونيجت لا يكمن فى شخصياته، وإنما فى العالم الذى يعيشون فيه. ففى رواياته السابقة كان العالم هو الشرير إذ يضع حدودًا أمام الإنسان تتمثل فى قوى أكبر منه مثل التكنولوجيا أو استعداده الفطرى للشر أو الحقائق البسيطة المرتبطة بالزمان والمكان. ولكن «عيد ميلاد سعيد يا واندا چون» ابتكار جديد فى المضمون والشكل معًا لأنها أول مرة يجعل فيها ڤونيجت العالم خيرًا. وهناك أبطال آخرون صنعهم ڤونيجت - مثل بول بروتيوس، ومالاكى كونستانت، وهوارد كامبل، وچون (فى قصة «مهد القطة»)، وإليوت روزووتر، وبيلى بلجريم - قد تركوا المجتمع وصنعوا مجتمعاتهم الخيالية الخاصة بهم. وعلى أى حال ففى مسرحية ڤونيجت يترك المجتمع الذى سبق له التغيير هارولد ريان. فكما يتضح لنا من كتابة كيرت ڤونيجت فإن الستينيات فى أمريكا كان لها تأثيرها على كيرت ڤونيجت فى مجال فنه، وكذلك الحياة ذاتها.

ويبدو أن التحول الذى حدث فى فن ڤونيجت يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدب المسرحى، ففى مقدمة المسرحية يصف فكرة عمل كان يعتبره روايته التالية وعنوانها «إفطار الأبطال»، وتدور حول بائع سيارات بونتياك يكتشف يومًا أن كل من عداه هم ناس آليون، وأنه المخلوق الوحيد فى الكون الذى يملك إرادة حرة، وأنه بذلك يكون موضوع تجربة جديدة فى العالم. ومقدمة الكتاب، كما يكشف عنها ڤونيجت مأخوذة من «مهمة»: «عندما أوضع موضع الاختبار، سأجتازه بنجاح». ومرة أخرى يحدث الصراع بين بطل مبتكر وبين عالم ثابت، تمامًا كما يفعل أبطال ڤونيجت فى رواياته الخمس الأولى، وباستثناء مقدمة «واندا چون» فإن كل التعليقات على «الإفطار» فى شكلها الأصلى قد استبعدت. وعلى هذا فإن مسرحية ڤونيجت قد تمت كتابتها برؤية مختلفة لبيئة تتغير بأسرع مما يفعل بطلها التقليدى.

وربما كان العالم بصورته الثابتة ضروريًا بالنسبة لروايات ڤونيجت الأولى: ولكن «عيد ميلاد سعيد يا واندا چون» تمثل نموذجًا فريدًا للبناء الدرامى وما يمكن أن يحدثه من تطور وتحول فى رؤية الكاتب. وتوجد عناصر هذه الرؤية فى «هزليات» أو «لم يعد وحيدًا»، وهى أول رواية يكتبها ڤونيجت منذ «إفطار الأبطال» - وهى بدورها أول ما يكتبه مدفوعًا لذلك بشهرته العريضة. وقد كانت عملية التنظيف الذهنية، والتخلص من الموضوعات والأساليب والشخصيات والأفكار التى استمرت طوال عشرين عامًا جزءًا لا يتجزأ من «إفطار». كما أنه أطلق سراح الأسرة التى صنعها خيالة طوال هذه السنوات وهى أليوت روزووتر، وكلجور تراوت وآخرين من إليوم ونيويورك وميدلاند سيتى فى إنديانا. وهو يشبه نفسه فى ذلك بالكونت

تولستوى عندما أطلق سراح عبيده من أجل حياة جديدة بالنسبة لهم وله.

ولكن الأسرة التى صنعها ڤونيجت بخياله لم تكن أكثر من مجرد جانب واحد من جوانب فنه، فقد كانت رواياته تحتوى على الكثير من هذا العالم المألوف الدنيوى. كما قام أيضًا بجمع تفاصيل بعض الأحداث التى مرت به فى حياته مثل طفولته فى إنديانا، وتجاربه فى أثناء الحرب، وعمله الصحفى مع جنرال إلكتريك، حتى تجمع لديه رصيد منها ظهر فى كتبه كلها. وقد كان من الواضح أن ڤونيجت إنما يجعل من حياته الخاصة عملا أدبيًّا حتى قبل أن تصنع «المجزر رقم ٥» شهرته بوقت طويل. وفى الوقت الذى كان يقول فيه الآخرون إن فن الرواية يحتضر، كان ڤونيجت يعيش حياة الروايات. وبذلك ظلت رواياته تتدفق بالحياة تمامًا كحياته. ولكن السنوات التى تلت نجاحه الأول الساحق (١٩٦٩ - ١٩٧٠)، أصبحت حياة الروايات هذه أمرًا قد أحسن استغلاله إلى أقصى حد.

وهو يبدأ رواية «هزليات» - التى نشرها دون أن يضيف إلى اسمه اللقب المعهود «الابن» بعبارة يقول فيها: «إن هذه الرواية أقرب ماكتبت إلى سيرتى الذاتية». وتعود به الرواية إلى السمة التى تعد أقوى سمات أدبه، وهى قدرته على تصوير اهتماماته الخاصة، صغيرها وكبيرها، فى مجال الأحداث الخيالية، وهو يفعل ذلك دون وجود أى من شخصياته القديمة، ومن خلال موضوع يختلف عن موضوعاته المألوفة. وما يمكن أن يكون شيئًا كئيبًا لا معنى له إذا ما كتبه غيره يصبح كما يصفه هو «شعرًا يصور مواقف تثير الضحك» - مثل الرقصات الهزلية التى يقدمها الفنانون من أمثال لوريل وهاردى (وقد أهدى

كتابه إليهما) ليحيلوا بها كل ما يثير الأعصاب فى الحياة إلى مواقف ساخرة.

وعندما يقوم ڤونيجت بتأليف كتاب عام ١٩٧٦، فإنه يجد فى الحياة أشياء كثيرة محزنة. فأسرته التى طالما كانت مركزًا لوجوده كأحد أفراد الطبقة الوسطى قد تبعثرت هنا وهناك على سطح هذا الكوكب – وهو كوكب يخشى ڤونيجت أن يكون فى طريقه إلى الزوال. أما أقرب الناس إليه، وهى أخته الوحيدة التى يصفها بأنها القارئة المثالية لكتبه والتى توفيت فى الخمسينيات، فإن غيابها يرد ذكره كثيرًا فى هذه الرواية. ولم يعد فى «بيته» الكائن فى إنديانابوليس إلا النذر اليسير من آثار أسرة ڤونيجت التى كانت ملء السمع والبصر يومًا ما. وتصبح رحلة عودته إلى هناك برفقة أخيه برنارد لكى يحضرا جنازة آخر فرد فى الأسرة يقيم فى إنديانا هى الإطار لرواية «هزليات»، وهى تصور أفضل الاحتمالات الممكنة فى الحياة وأسوأها.

وتظل العائلات هى لب هذه الاحتمالات كلها. وفى مقدمة الرواية يناقش ڤونيجت عدم ملاءمة الحب والزواج كعاملين وحيدين لإشباع حاجات الإنسان، وكيف أنه، بدلا من ذلك، قد وجد راحة أكبر فى الاحترام المتبادل، وفى دفء العلاقات الحميمة بين أفراد العائلات كثيرة العدد، وهما شيئان أوشكا أن يختفيا من هذا العالم. ونتيجة لذلك أصبحت العلاقات الثنائية هى البديل لما يقدمه الأجداد والعمات والخالات والأعمام والأخوال، وأولاد الأخ أو الأخت، وأولاد العم أو الخال الذين باعدت بينهم الأيام. وعلى ذلك فهو يستغل الحرية التى يمنحها له العمل الروائى لكى يحلم بواقع أفضل، وبمفاهيم جديدة أكثر ملاءمة لاحتياجات العصر.

وقد كان العنوان الذى اختاره ڤونيجت لهذه الرواية هو «الأقارب» وهو الموضوع الذى تدور حوله فكرتها. أما الشخصية المحورية فيها فهى ولبور سوين، وهو آخر رئيس للولايات المتحدة أوشك برنامجه السياسى أن ينقذ البلاد. فهو يحدد اسمًا مشتركًا يطلق بشكل جماعى على مجموعات كبيرة من المواطنين مكوّنا بذلك أسرا كبيرة العدد منهم. وعلى ذلك فكل المشاكل، بدءا بالرعاية الاجتماعية وحتى الشعور بالوحدة، يمكن أن تحل عن طريق الأسر الكبيرة التى تبدى اهتمامًا كبيرًا بأعضائها، وتعمل على توفير كل ما من شأنه أن يحقق المصلحة المشتركة للجميع. وتستخدم خطة سوين مَيْل الناس الفطرى نحو التجمع معًا لتكوين مجتمعات خاصة بهم، وذلك تبعًا لاهتماماتهم المشتركة البسيطة، كما فى حالة نادى أصحاب السيارات المرسيدس فى أمريكا الشمالية، أو المعقدة كما فى حالة جماعة المحامين الأمريكيين. وتدور الرواية حول تكوين هذه الأسر، ثم كيف كانت لها الغلبة فى النهاية، بدءًا بتطبيق هذا النظام كخطة موضوعة حتى تطوره لتصبح هذه الأسر مجموعات بشرية تظل باقية حتى عندما تنهار البلاد نفسها. ونحن نعلم أن إحدى هذه الأسر، أطلق عليها اسم «أسرة التوت» «تقوم بجمع الطعام وتعيش بين أطلال بورصة نيويورك. وهم يقومون بصيد السمك بعيدًا عن المرفأ، كما ينقبون بحثًا عن الأطعمة المحفوظة. ويجمعون الفاكهة التى يعثرون عليها. وهم يقومون بزراعة ما يريدون من الطماطم والبطاطس والفجل وغيرها». أما ما يوحّد بين هذه المجموعات فلا أهمية له، تمامًا كالسيارات التى يقودونها أو الوظائف التى يقومون بها. ولكن المهم، فى رأى ڤونيجت، هو أن الناس فى حاجة إلى سبب ما – غير السبب المعتاد وهو الدفاع المشترك أو الاعتداء المشترك – حتى يتقاربوا

ويعملوا معًا من أجل هدف مشترك هو أن يعيشوا حياة ناعمة فى عالم يثير السخرية فى معظم الأحوال.

وكتاب «هزليات» يتسم بالبساطة والقصر معًا، ولكن بصورة مضللة، ويجب ألا تصرفنا سهولة قراءته عن حقيقة هامة هى أن ڤونيجت قد وجد موقفًا خياليًّا تتمثل فيه مشكلات إنسانية خطيرة، تمامًا كما كانت مسرحية «عيد ميلاد سعيد يا واندا چون» فرصة مواتية له ليدلى برأيه فى أمريكا فى الستينيات. وڤونيجت يعلم أن الحياة تظل تعقد لنا اختبارات لا قبل لنا بها، كما أنه تخلى عن مذهب الإرادة الحرة خشية أن يحملنا ما يتجاوز مسئولياتنا كبشر. وكثيرًا ما يبدو العالم وكأنه شرك قد وقعنا فيه، إلا أن الدرس المستفاد من الممثلين الهزليين أمثال لوريل وهاردى، فى رأى ڤونيجت، هو أنهم «قد بذلوا كل ما فى وسعهم فى أى اختبار واجهوه»، بالرغم من «ذكائهم المحدود، وافتقارهم إلى خفة الحركة. واستمروا فى مواجهة أقدارهم بشجاعة – مهما كان ذلك مثيرًا للضحك»، «فكانوا فى هذا مضحكين إلى أقصى حد». وفى خضم هذا الجنون الذى لا معنى له والذى تزخر به الحياة تكون هذه هى الطريقة التى يختارها ڤونيجت فى تحركه بعيدًا عن «المجزر رقم ٥» لكى يكون قريبًا إلى قارئه، ومتواضعًا، وممتعًا، ومصدرًا للتسرية عنه.

الفصل التاسع

فن الكولاج عند دونالد بارثيلم

فى عام ١٩٧٠، وبينما كانت شهرة دونالد بارثيلم تنمو وتزدهر على المستويين الشعبى والأكاديمى، قدمت مجلة نيويورك تايمز، التى تصدر يوم الأحد دراسة عنه. فقام رتشارد سكيكل بكتابة حديث جمع فيه بين الوصف والنقد مكوّنا منهما مقالا ألقى الضوء والظلال معًا على فن بارثيلم. وقد تنبأ المقال بالمديح الذى أغدقه على الكاتب تشارلز توماس ساموبلز، ووليم هـ. جاس، وآخرون. وتنبأ أيضًا بالاعتراضات التى أثارها ألفريد كازين، وبيرل ك. بيل، وناثان سكوت وغيرهم ممن نددوا بروايات بارثيلم.

وقد كان مفتاح نظرية سكيكل يتمثل فى الرأى الذى أبداه بارثيلم نفسه حين قال: «إن الكولاج (القص واللصق) هو المحور الرئيسى الذى تقوم عليه كل الفنون بكل صورها فى القرن العشرين». واختتم سكيكل رأيه بقوله: «عندما تنتهى من قراءة أحد أعمال بارثيلم، فتجد أن الحيرة قد تملكتك، وتشعر أن الأمور قد اختلطت عليك، فاختلطت الصور والأفكار - عندئذ تكون قد أدركت ما يرمى إليه». وقد قدم سكيكل قصة «تلف المخ» كنموذج لذلك فقال: «إنها عبارة عن شذرات من هنا وهناك مثل تلك التى يحفل بها عقل أى إنسان فى العصر الحديث: ففيها شخص يعثر على كتاب هام فى مكان غير مناسب، وفيها أيضًا واقعة موت جرسون معروف،

كما أنها تتضمن تلك الفترة من حياة بارثيلم التى عمل فيها صحفيًا، وبها أيضًا تقرير غريب عن حضارة خيالية، وغير ذلك من الهراء». وقد استخلص سكيكل من كتابات بارثيلم مغزى أخلاقيًا تقليديًّا: «أظن أنه - أى بارثيلم - يعتقد أن فن الكولاج وإيراد شذرات من هنا ومن هناك هو الفن الأساسى فى عصرنا هذا، لأن المجتمع الذى أصاب عقله التلف لا يستطيع أن يصل بإدراكه إلى ما هو أفضل من هذا المضمون». وهذا الرأى قريب من رأى الفريد كازين الذى أدان فيه فن بارثيلم وأسلوبه فى الكتابة الذى «يستخدم فيه المتناقضات حتى يكون مؤثرًا، كما أن النظام الذى يجد متعة فى مهاجمته يسمح له بما يسمح به أى نظام استبدادى بالنسبة للمنشقين عنه، وهو الإحساس بضعفهم الشخصى». وينهى كازين رأيه بقوله: «إن بارثيلم يحكم علينا بأن نكون متواطئين مع النظام الذى يعانى هو نفسه منه أكثر من أى شخص آخر». ويفضله نابوكوف فهو على الأقل «قد أنقذنا من أن نكون دائمًا تحت رحمة العصر».

ولقد أخطأ الناشر سكيكل والناقد كازين فى إدراكهما لفن بارثيلم: فليس فن الكولاج لديه، أو الشذرات المتمثلة فى كلماته وأفكاره وما يصوره أحكامًا أخلاقية وآراء مجردة، بل هى «أشياء مصنوعة». وكما يصف ويليام كارلوس ويليامز هذا الأسلوب فى الكتابة بقوله: «إن ما يقوله (المؤلف) ليس مهمًا، بل المهم هو ما يصنعه» فإن هذا المبدأ الجمالى يمكن تطبيقه على أعمال بارثيلم وكذا على الكولاج نفسه كفن. ففنان الكولاج يجمع أشياء عديدة من مصادر مختلفة، ثم يضعها جنبًا إلى جنب ليصنع منها تشكيلا جديدًا - وليس بالضرورة ليتحدث عن المصادر التى استقى منها خاماته والتى

قد تكون غير معروفة له. صحيح أن قصص بارثيلم تستمد مادتها من الأنماط المعروفة فى الحياة الحديثة، ولكن الصور التى يرسمها لها غالبًا ما تكون مستمدة من كتب فنانى الكولاج التى جمعها ديك ساتفين دون أن يشير إلى مصدرها. وهو كغيره من فنانى الكولاج قد اجتذب اهتمامه ما يمكنه أن يحققه من وجود شىء إلى جانب شىء آخر، وما فى ذلك من تواصل بينهما، كذلك كان الأمر مع كلماته:

(realtime on-line, computer controlled wish evaporation)

هذا نموذج لكلمات وعبارات شتى جمعها بارثيلم من نواحى متباينة من المجتمع، وهى فى مجموعها تشكل عملاً فنيًا يجمع بين الجدة والطرافة إلى حد كبير. وهدفه هو أن يخلق عملاً جديدًا مثل جسم معلق فى الفضاء، وليس معانى تعبر عنها السطور.

وأفضل نماذج قصص الكولاج البحت توجد فى مجموعة باسم «متع آثمة». وفى أعمال مثل «الرحلة» و«أمة من العجلات» إذ يستخدم بارثيلم الاستعارات القديمة بطريقة ساخرة، إلا أن هذا ليس كل ما فى القصة، ولكن أسلوبه فى استخدامها وبراعته فى وضع شتات الكلمات جنبًا إلى جنب يبعث فيها الحياة بطريقة طريفة (كأن يعلق إطارًا ضخمًا فى نهاية شارع به متاريس ثم يعلق بقوله: «كان من الممكن اختراق كل سبل الدفاع»، أو أن يقول: «كان البوليس السرى فى كل مكان») ويميل بارثيلم إلى التغريب إذ يقدم الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، وهو فى ذلك مثل فرانك أوهارا، هذا بالإضافة إلى استخدام وسائل الإعلام - وأغلبها تجارى - استخدامًا يفقدها معناها. وهو يتبع نفس الأساليب التى تتبعها وسائل الإعلام كلما واتته الفرصة، ولكن هذا يكون فرصة لكى يضع بينها شيئًا يلفت

النظر – مثلما فعل فى فقرة طويلة مملة فى «عرض إيد سوليفان» إذ أدخل شيئًا أكثر إثارة وهو فيلم جنسى تسلل إلى خطوط الإرسال نتيجة مزاح البعض. إن ما يفعله بارثيلم له بعد إخلاقى، وكما يقول فرانك أوهارا: «إن أدنى فتور يؤدى إلى الموت». ولكن دافعه وإنجازه الحقيقيين هما أن يستبدل عملا فنيًا هابطًا بعمل أفضل.

إن الحكم على الكاتب لا يكون بما قاله، بل بما صنعه. وقد اتبعت تكوينات بارثيلم أسس الكولاج، ودعمتها نظرية الفن التجريدى. فالقماش الذى يرسم عليه هو الصفحة التى يكتب عليها بارثيلم، ونحن نعجب بالحركة التى بعثها فوق الورق بكل ما فيها من شد وجذب، وباستخدامه للكلمات التى ترد على لسان خبراء الصناعة ووصفها جنبًا إلى جنب مع كلمات الشعراء، أو وضعه اختراعات جوديير وجودريتش مع رسوم مانيه. ومن القصص الجيدة التى استخدم فيها فن الكولاج قصة «القنافذ فى الجامعة، وقد كتبها لمجلة «نيو يوركر» عام ١٩٧٠، ثم ظهرت بعد ذلك فى «أماتير»(الهواة). وعلى عكس بعض قصص «حياة المدينة» التى أزعجت سكيكل وكازين، فإن قصة «القنافذ» تتناول عالمًا بسيطًا مألوفًا. فالجامعة تبدو مثل جامعة حقيقية، والقنافذ تتصرف مثل القنافذ الحقيقية. إن الطريقة التى أعاد بها بارثيلم صياغة القصة المألوفة لطالب من الأقلية السوداء ليصبح «السود» هم «القنافذ» عبّرت عن التهكم، كما أنها استطاعت أن تروى القصة بطريقة جديدة مشوقة. وبهذا المقياس فإن ما حققه بارثيلم لا يقل تقليدية عما فعله برنارد مالامود فى قصة (The Jewbird) حيث أعاد إليها الحيوية والنشاط بأن صوّر العم العجوز الذى يعيش مع الأسرة الشابة وكأنه طائر يستطيع الكلام. وتطبيقًا

على هذا فإن المعايير التى استخدمها كازين ليؤسس عليها حكمه على بارثيلم ككاتب ردىء يمكن أن تنقلب لتصبح فى صالحه.

ولكن «القنافذ فى الجامعة» تفعل أكثر من هذا بكثير. ففيها ما هو أبعد من التعليقات الساخرة. هناك فكرة بسيطة مرحة وهى رؤية ما يحدث عندما يجتمع عدد من الأشخاص المتباينين معًا – من رعاة بقر، و porcupines، وعمداء كليات – فى بيئة مغلقة (أو «إطار» على حد تعبير فنان الكولاج). وهناك أيضا ما هو أبعد من أى حكم أخلاقى قد يصدره بارثيلم حول شرعية احتجاج الطلبة ضد المقاومة الأكاديمية – هناك ما حققه من نجاح حين أمسك بكل هذه الأشياء المتباينة وأبقاها معًا، ليخلق منها فى النهاية نموذجًا أكثر تماسكًا مما نجده فى عالمنا هذا، بالرغم من كل ما بينها من تناقض. إن مهارة بارثيلم كفنان كولاج هى ما تجعل كتاباته متماسكة. فكل عناصر البناء لديه تناسب الدور المحدد لها تمامًا. فالعميد يتحدث بما يناسب شخصيته: («والآن يتسلل ضوء الغسق الأرجوانى إلى حنايا قلبى»)، وحين يواجه (القنافذ!.. آلافًا مؤلفة منها.. على بعد ثلاثة أميال.. وهى تتقدم بسرعة)، فإنه يتصرف تمامًا كعميد («ربما لن يلتحقوا بالكلية»). وفيما بعد، يقوم رعاة البقر بدورهم وهم يتجادلون حول ما إذا كان من الأفضل أن «ينسحبوا» أو أن «يتفاوضوا» مع العميد الذى كان مسلحًا. أما كيف أمكن بارثيلم أن يمزج بين عدد من العناصر الفريدة من أجل تقديم عمل حافل بالفكاهة فإن ذلك يتضح من اهتمامه بالمشهد كله:

هنا تكوّن الصورمع الكلمات نفسها رسمًا بالكولاج يشبه أحد الاعلانات بكل تفاصيلها الدقيقة فيما عدا تلك القنافذ (التى تبدو

كقطع غبار المكنسة الكهربائية)، إلا أنها شديدة الالتصاق بالصورة. وحتى كبيرهم نفسه يرسم بكلماته «كولاجا» وهو يقوم بعمله:

«حسنًا.. فلنتقدموا نحو ذلك الخط الأصفر»

ولكن لم يكن هناك خط أصفر، وليس هذا إلا مجرد تعبير استخدمه لكى تظل القنافذ تتحرك. لقد سمعه عندما كان فى الجيش، ولكن هذه المجموعة الغبية لم تكن تعرف الفرق.

ويستخدم بارثيلم أيضًا الأساليب الهزلية التقليدية (وهى إحدى أدوات الكولاج) فينقل فندق مولباخ من كانساس سيتى إلى نيويورك، ويتلاعب بأدواته المختلفة:

ونظر إلى ذراع head wrangler التى كانت مليئة بالثقوب الصغيرة.

«جريزولد»

«نعم؟»

«كيف حدثت كل هذه الثقوب؟»

(You ever try to slap a brand on a porky-pine?)

إن استخدام تعبيرات غير مألوفة من واقعنا يمتزج مع خيال بارثيلم، مثل قوله إن قطيع القنافذ «يتحرك فوق طريق عريض مغطى بأسفلت فى نعومة الحرير».

ويحاول العميد أن يتفادى الموقف بالتلاعب بالألفاظ. فيقول إنه لا يحمل أى ضغينة نحو القنافذ، كل ما هنالك أنه «ليست لدينا تسهيلات تكفى أربعة آلاف أو خمسة آلاف منها». وتقدم زوجته اقتراحًا مؤداه أنهم «يستطيعون to take Alternate Life Styles».

ومرة أخرى لا يريد بارثيلم أن يقول لقرائه شيئًا يعرفونه تمامًا، ففى

الستينيات كان بعض عمداء الكليات فى غاية القسوة فى تعاملهم مع الأقليات من الطلبة. ولكن بدلا من ذلك يضع أمامنا أشياء ربما نكون قد نسيناها: كيف أن الكلمات نفسها تحمل معانى زائفة، وكيف أن مشاهد معينة من فرط تعودنا عليها لم نعد نراها إلا عندما يتخللها شيء يستلفت نظرنا. وكما يقول فرانك أوهارا: «إن اللوحة المرسومة هى مجرد مساحة ممتدة، بلا نافذة ولا باب. أما رسم الكولاج ففيه الورق، وفيه أيضًا الشكل... ويأتى الاهتمام الحسى بالخامات فى المقدمة». ولأن بارثيلم يهتم بالأشياء أكثر من اهتمامه بما تحمله من معنى فإنه يجعل القنافذ تؤدى دور القنافذ، والقطيع، والطلبة فى نفس الوقت. وبتعبير مجازى يتلاشى المغزى ولا تبقى أمامنا إلا الخامات. عندئذ يشترك القارئ مع بارثيلم نفسه فى وضع الكلمات بجوار بعضها البعض بما فى ذلك من شد وجذب. وبدلا من أن يقول لنا شيئًا واضحًا تمامًا، يصحبنا معه فيما يقوم به من عمليات إعادة الاكتشاف.

وقصص بارثيلم التى لا تحتوى على الكولاج بشكل واضح تعتمد أيضًا على الكلمات والصور باعتبارها أدوات يستخدمها فنان الكولاج. وأفضل الأمثلة على ذلك تضمها مجموعة «الحزن»، وهى تشمل قصصًا وصفها بارثيلم بأنها أجزاء من رواية طويلة لم تكتمل، وهى أقرب ما تكون إلى المحاكاة الاجتماعية. وقصته «قصة نقدية للحياة اليومية»، تهتم اهتمامًا مباشرًا بالعالم الذى نعيش فيه ولها نفس البناء الذى لقصة «جملة»، وهى قصة تجريبية لأقصى حد وتكاد تكون تجريدية تمامًا، وهى إحدى قصص «حياة المدينة». وتستخدم كل منها جملا طويلة يبلغ طولها بضع صفحات قد تصل إلى ثمانى صفحات كاملة. ويجعل بارثيلم من هذه الجمل الطويلة شيئًا محتملاً بإدخاله العديد من الأسماء والأفعال والمشتقات. وقصة «جملة»- وهى فى واقع

الأمر عن جملة بكل ما فيها من قواعد اللغة- تبدأ فى صفحة ثم تمتد إلى الصفحة التالية، تصور العديد من الأشياء (مثل زوجة فى طريقها إلى الحمام، وجهاز راديو يذيع موسيقى الروك)- وكلها أشياء تماثل ما فى القصص الاجتماعية الواقعية. ولكن قصة بارثيلم ليست نقدية، ولا إيحائية بل هى مجرد جملة. وتستمد «قصة نقدية للحياة اليومية» مادتها من حياة زوج من الطبقة المتوسطة. وفى الفقرة الثانية تنظم هذه الأشياء فى ثلاث جمل طويلة لا نهاية لها- حافلة بالعديد من المواقف والأشياء:

وأنت تجلس هناك مسترخيًّا فى مقعدك المفضل، وقد وضعت كئوسك التسعة على المنضدة الجانبية الصغيرة كأنها جنود مصطفة، لا تبتعد يدك عنها أبدًا فى حين أن يدك الأخرى قابعة على بطن الطفل المتخمة، تهزه قليلاً إذا ما كان مقعدك من النوع الهزاز كما كان مقعدى فى تلك الأيام الخوالى، عندئذ يتسلل إلى رأسك خيط دقيق من الاحتقار - كلا، بل الرضا - صادر من المخزن الذى يحتوى على رضا العالم كله، فيصل إلى عقلك المتبلد ويبقى فيه، مقنعًا إياك بأن هذه هى ثمرة كدك التى كنت تتساءل عنها بقولك «وأين هى الثمرة؟» وهكذا يستخفك الطرب نتيجة لهذه الفكرة الخاطئة فتمد يدك الخالية (اليد التى لا تمسك بكئوس الشراب التسعة وتربت على شعر الطفل، فيرفع نظره إليك وقد أدرك حالتك النفسية ويقول: «أيمكن أن أحصل على حصان؟»، وهو طلب معقول تمامًا من ناحية، ولكنه، من ناحية أخرى كفيل بأن يحطم حالة التوازن التى وصلت إليها بهذه الصعوبة، لأن هذا الطلب من الطفل لا يمكن تحقيقه إطلاقًا، ولذلك فأنت تجيبه بقولك «لا!»- تقولها بكل ما تملك من قوة وبطريقة تضع حدًّا لهذا المشروع - مشروع حصوله على الحصان. ولكن عندما تتخيل نفسك مكان الطفل المسكين فإنك تتذكر ذلك الزمن البعيد قبل الحرب العالمية، عندما رغبت أنت أيضًا فى أن يكون لديك حصان، ولذا فإنك تستجمع أطراف شجاعتك وتزدرد (فتكون بذلك

الكأس الثالثة على ما أعتقد)، ويعلو وجهك تعبير المستغرق فى التفكير (وهو نفس التعبير الجاد الذى كان يعلو وجهك طوال اليوم، فتحير به أعداءك، وتتسلح به أمام استخفاف أصدقائك)، وتبدأ فى التحدث مع الطفل بطريقة رقيقة ناعمة لا تخلو من الدهاء، شارحًا له كيف أن الحصان يفضل الأماكن الواسعة حيث يستطيع أن يصول ويجول فى المراعى، ويتزاوج، أكثر من ذلك المكان المحدود فى هذه الشقة الصغيرة العتيقة، وهل يريد الطفل حصانًا بائسًا مكتئبًا ينام على السرير المزدوج فى حجرة النوم، وربما يفرغ ما فى جوفه أحيانًا أو قد يدفعه هياجه إلى تحطيم حائط أو اثنين؟

إن الواقع هنا ليس إيحائيًا، بل الامتاع والتسلية، كما أن الدافع إلى التعبيرية المجردة هو المشاهدة. والجملة تحذف كلمات وتستبدل كلمات بأخرى. إن الصورة التى رسمها الأب للحصان تنبض بالحياة حتى لتكون هى نفسها صورة قائمة بذاتها. إن ما يفعله بارثيلم هو أنه ينتقل بمهارة من شىء إلى شىء آخر ومن تسعة كئوس موضوعة على المنضدة الجانبية إلى الطفل الممتلئ إلى الحصان كما لو كانت هذه الأشياء جميعها مرتبطة ببعضها البعض ارتباط الفاعل بالمفعول فى قواعد اللغة، فهى بالدرجة الأولى أشياء نظمها المؤلف فى عقد واحد هو تركيب القصة نفسها. وفيما بعد، وفى نهاية المشهد الذى يبتل فيه السرير فيصيح الأب متبرمًا: «يا إلهى!.. ألا توجد نهاية لهذه الحياة الأسرية؟» فإن صيحته تكون مثيرة للعواطف. وبعد صفحة كاملة من الحديث المستفيض تبدو كتعليق تم لصقه وسط صورة لزواج منهار وأبوة محطمة - تمامًا كالملصقات وهى السمة التى يسعى بارثيلم لتحقيقها فى قصصه الاجتماعية. وتتكون «قصة نقدية» من عدد من الملصقات المماثلة ترسم كل واحدة منها صورة تستعيدها الذاكرة لمآسى جمع بينها التنافر وعدم الانسجام. إن ذاكرتنا تعمل بهذا الأسلوب، والهدف الذى يسعى بارثيلم إلى تحقيقه هو أن يجد العلاقة

الإنسانية الكامنة وراء النقد الاجتماعى.

وفى عام ١٩٧٤ قام بارثيلم باختيار قصته المفضلة «باراجواى» لتضمها مجموعة أعدها للنشر راست هيلز، كما كشفت السر عن السبب فى اختياره بقوله: «إن مزج القليل من هنا ومن هناك من مختلف نواحى الحياة لتخرج فى النهاية بشىء لم يكن موجودًا أصلاً لأمر يستحق المحاولة»، وفى حديث نشر فى نفس العام أضاف بارثيلم:

إن النقطة الجوهرية فى الكولاج هى أن الأشياء غير المتشابهة تلصق معًا لكى تصنع - فى أحسن الأحوال - واقعا جديدًا. وهذا الواقع الجديد - فى أحسن الأحوال - قد يكون أو قد يتضمن تعليقًا أو ملاحظات على الواقع الأصلى، وقد يكون أكثر منه بكثير. إنه كائن بذاته، إذا ما كان ناجحًا. إنه هدف هارولد روزنبرج الذى لا يعلم ما إذا كان عملاً فنيًا أو لغوًا فارغًا.

وفى ندوة عقدت عام ١٩٧٥ مع وليام هـ. جاس، وجريس بالى، ووكر بيرسى فى جامعة واشنطون ولى، أثار بارثيلم هذا الموضوع مرة أخرى:

من الأشياء الطريفة عن التجريب فى اللغة أنه مازال قائمًا. فإذا أخذت مثلاً كلمتين مثل «كرة النفتالين»، «مهبل» ووضعتهما معًا لترى ما إذا كانتا تعنيان أى شىء ربما لن تعجبك النتيجة فتلقى بالكلمتين بعيدًا وتنتقى كلمتين أخريين وهكذا. إن هناك الكثير من البحوث الأساسية التى لم تتم نظرًا للكم الهائل من مصادر اللغة، وكذلك العدد الهائل من الأصوات التى تتردد من الماضى والتى تحول دون اتباع هذا الطريق للبحث فى اللغة.

وتبع بارثيلم ذلك بوصف قصته «فقاعات العظام» (وهى من مجموعة «حياة المدينة») كمثل على هذه التجارب. وبعد ذلك وفى أثناء المناقشة عقد مقارنة بين مبدأ الكولاج فى الفن مع أساليب الكتابة

الحديثة والمعاصرة. وفى نهاية الندوة أخذ بارثيلم وجاس فى اعتبارهما تأثيرات المونتاج والكولاج المتشابهة على الكتابة.

ومثلما أعادت الأساليب السينمائية والتجريدية فى الفن توجيه القيم الجمالية الحسية فى الفن فى مطلع هذا القرن، فإن أسلوب الكولاج فى الكتابة الذى يتبعه بارثيلم يغير من القيم الجمالية فى الرواية. ولكن هناك مصادر لما يقوم بارثيلم بصنعه: فطريقته فى عمل الكولاج تعتمد إلى حد ما على ماكس إرنست الذى قام بدوره بنشر رواية كاملة تقوم على فن الكولاج (وهو ما لم يحاوله بارثيلم بعد)- وكان ذلك عام ١٩٣٤- هى رواية «أسبوع فى بونتى» وتتبع فصول الرواية السبعة فى هذه الرواية السيريالية القائمة على الكولاج أيام الأسبوع السبعة، وهو أبسط نمط للقصة الروائية. أما المواد التى استخدمها إرنست فى رسمه بالكلمات فهى مستمدة من عالم الواقع. ولكن هذا كان فى البداية فقط، ثم استخدم بعد ذلك مشاهد عاطفية ترجع إلى القرن التاسع عشر، وتشكيلات خيالية لفنانين، ونقوش منحوتة، وحيوانات، وعناصر طبيعية، ليشكل منها قصة روائية من أشياء لا يشبه أى واحد منها شيئًا آخر. وكما يقول بارثيلم عن كتابته هو، فإن نتاج عمل إرنست أصبح شيئًا قائمًا بذاته، وواقعًا جديدًا استطاعت عملية تغريبه أن تلقى المزيد من الضوء على واقع الحياة اليومية. وربما لا يكون بارثيلم قد نحا هذا النحو تمامًا، إذ إن إرنست لم يكن يستخدم الكلمة المفردة. إن هدف بارثيلم هو أن يخلق أشياء متشابهة ولكن عن طريق استخدام اللغة. وكانت وسيلته لتحقيق ذلك هى تطبيق القيم الجمالية لفن الكولاج على المدلولات اللغوية فى ثقافتنا.

ولكن هناك مصدر آخر غير ماكس إرنست هو الفنان الأمريكي چوزيف كورينل. ولما كان الكولاج عند إرنست يعتمد اعتمادًا كبيرًا على ديناميكية وجود الكلمات متجاورة، وعلى اضطرار المشاهد للانتقال من عنصر إلى آخر، فإن بعض النقاد يصرون على أن الكولاج ليس فى الواقع إلا فنًا ذا بُعْد واحد. وتأسيسًا على ذلك تكون أعمال بارثيلم غير متكاملة، ويكون إنتاجه فى نهاية الأمر غير مترابط. وعلى أى حال فإن أعمال چوزيف كورنيل تم تنفيذها على هيئة صناديق تحتوى على أشياء تميل إلى الرومانسية (وأحيانًا الرمزية) أكثر مما تميل إلى الفكاهة. وقد أوضح دورى آشتون كيف أن أهداف كورنيل مستوحاة من الفنانين الرومانسيين والرمزيين، وكيف أن تكويناته قصد بها الإيحاء بالغموض، واللافتتان بالعلاقات التى تربط بين الأشياء المألوفة مثل الغلايين المصنوعة من الفخار، وطوابع البريد، وجداول القطارات. إن النتائج لا يمكن أن تكون ذات بعد واحد – فهذه العلاقات تعمل فقط فى إطار مفهوم مكانى.

وقد قام الروائى ستيف كاتز بعمل تشكيل خاص – على غرار تكوينات كورنيل – مستخدمًا فى ذلك نماذج من الرقم «٤٣»، وهو يشرح استخدام مثل هذه الأشياء البسيطة التى لها سحر خاص بقوله: «هذه الأنماط هى أدوات مفيدة تساعدك على أن تصل بنفسك إلى وصف الواقع، ولكن بمجرد أن تعتمد على هذه الأنماط لتقدم لك الإجابة، وتبدأ فى النظر «إليه» بدلًا من النظر «خلاله» سرعان ما تتشكل عوائق تحول دون إدراكك للأشياء كما هى». إن اختيار كورنيل العفوى للأشياء يسبق اهتمامه بها لذاتها، وبتأكيده ما فى هذا الاختيار من تميز فهو يجعل أهميتها مسألة شخصية أكثر منها منهجية. وقد تكون هناك علاقات وارتباطات حقيقية لا نستطيع إدراكها

وبالفعل نحن نشعر بالسعادة حين تحدث بعض الأشياء بالصدفة– وكما يقول كاتز إنه «يشعر بالامتنان حين يتردد فى نفسه هاتف غامض يلقى ضوءًا على حدث ما».

ما هى الفائدة العملية من كل هذا؟ يقول كاتز: «إنه لما يبعث على الراحة أن نعلم أن هناك نظامًا ما يعمل من أجلنا. فعندما نتأكد من أن بعض مسئولياتنا قد أزيحت عن كاهلنا، تنـزاح معها بعض مخاوفنا ونستطيع أن نحلق عاليًّا». وهذا العلو - كما يوضح لنا كاتز- ينهار عندما تكون استجابتنا للنظام الذى أوجده بطريقة بعيدة عن الإدراك المكانى. وروايات بارثيلم تتبع نفس الخط: فحتى نستطيع أن نفهمها فهمًا سليمًا يجب أن نقرأها لا باعتبارها فن كتابة التعليقات والملاحظات، بل باعتبارها فن الكولاج، أى فن الرسم بالكلمات.

خاتمة

الروّاد ومَنْ تلوهم

فى السبعينيات كان أمام فن الرواية الأمريكية طريقان لا ثالث لها: إما التدهور أو التحول، وإما الفناء أو التجديد. وبنهاية العقد الأخير كان واضحًا أن الرواية - بكل ما تحمله من طبيعة معقدة ترجع إلى مقدمات هوثورن وواقعية هاولز - قد وصلت إلى ذروة الأزمة، كان المخرج منها شيئين: التصور والمحاكاة - مع إصرار مجموعة من الروائيين والنقاد على أن فن الرواية الحقيقى يكمن فى الشكل، على حين اهتمت مجموعة أخرى بالمضمون. كان الفصل بين الاثنين أعمق بكثير من النقاش الذى دار فى مطلع القرن التاسع عشر بين أنصار الرومانسية وأنصار الواقعية، فالمسألة كانت أعمق من المدخل الإبداعى للموضوع من ناحية، يقابله من الناحية الأخرى المدخل التسجيلى، إذ أن الأمر أصبح يتعلق بالحاجة إلى المضمون نفسه. ويتساءل رونالد سوكنيك فى روايته "UP" من نكون؟ «هل نحن أطفال نقرأ قصصًا خرافية، أم ترانا رجالا نحاول أن نشكل جوهر مصائرنا».

وتقول الشخصية التى تمثل سوكنيك فى الرواية: «كلها كلمات ولا أكثر من ذلك». وهى وجهة نظر فى الرواية الأمريكية شاركه فيها كثير من الكتاب المحدثين فى تلك الفترة. وقد أدرك الناقد المؤلف وليم

هـ- جاس أبعاد المشكلة التى أثارت سؤالا لم تسبق إثارته طوال قرنين من الزمان دارت فيهما مناقشات عنيفة حول الرواية الأمريكية: «إننا نغرق أنفسنا فى الكتب بكل بساطة، ونمر بالصفحات الصاخبة بهدوء إلى عالم الأحلام. إنه لأمر لا يصدّقه عقل». إن التحدى الذى لم يستطع أن يواجهه عدد كبير من المؤلفين النقاد أمثال چون جاردنر، وولكر بيرسي كان مباغتًا كما كان نهائيًّا. فجاس يصرخ قائلا: «إنه لأمر فظيع حقًا أن تتكوّن الروايات من كلمات - مجرد كلمات». «إن الأمر يبدو كما لو كنت قد اكتشفت أن زوجتك مصنوعة من المطاط. وسعادة كل تلك السنين، والمخاوف.. من لاشىء»

وبالنسبة لثقافة لقيت فيها فكرة التجريد فى الموسيقى والفن والشعر قبولا منذ زمن بعيد، فقد أدى عدم الاهتمام برأى سوكنيك وجاس إلى عواقب وخيمة فى الرواية. فانتقال الكاتب الروائى من اللغة إلى التصور جعله يعتمد اعتمادًا كبيرًا على نمط آخر فى التعبير - وهو الإقلال من استخدام الكلمة، والاهتمام بالمضمون. وكما يقول جلبرت سورنتينو: «إن الروايات كانت حافلة بكل أنواع الإشارات التى تومض وتشير حتى يستطيع المؤلف أن يوجه اهتمامنا إلى شىء معين فى الشخصية أو فى حبكة الرواية نفسها حتى يكون عمله بهذه الطريقة أسهل بالنسبة له ولنا». كأن يجعل شخصًا ما يرتدى ملابس رثة ويتصرف بأسلوب وضيع لكى يفترض القارئ فيه وضاعة الأصل، أو يجعل أمتعته باهظة الثمن فنتوقع منه أرفع السلوك. (فإذا ما حدث العكس كان هذا من باب التهكم). «ومثل هذه الإشارات تؤكد لنا أننا هنا فى هذا العالم الذى نفهمه والذى (نفهمه) هو الإشارات». إن المشكلة أن الكاتب لم يعد يكتب، وإنما هو يقول

للقارئ ما يريد أن يسمعه، وما يعرفه فعلا. لقد ازدهر التلفزيون اعتمادًا على هذا المبدأ.

ويقول سورنتينو متذمرًا: «إن الإشارات هى «الطُّعم» فهى: تسمح للكاتب بأن ينسلّ من بين المشاكل التى لا تحل إلا إذا واجهها بأدواته. فالروايات تتكون من الكلمات، وتكمن صعوبة كتابتها فى أنه لا بد من تأليف الكلمات حتى تستطيع أن تكشف عن حقيقة الموضوع كاملة - وفى نفس الوقت، لا بد أن تكون هى نفسها حقيقية.

وقد برع وليم كارلوس وليامز فى اتباع هذا الأسلوب فى الشعر حيث استطاع خياله أن يلتقط جوهر الأشياء ثم يخرجها بذاتها على الصفحة، وليس مجرد صورة لها. «إن الرواية يجب أن توجد خارج إطار الحياة التى تتناولها، فهى ليست مجرد محاكاة، بل هى اختراع، شىء مصنوع، وهى ليست فقط تعبيرا عن الذات [الرومانسية]، كما أنها لا تعكس الواقع [الواقعية].، إن ما يريده سورنتينو ليس الواقع بل «مراحل تكوين الواقع.. وليس معنى الحياة، بل كشف النقاب عن حقيقتها وجوهرها».

إن كتابة رواية خالية من التصور تعنى التخلّى عن تقاليد القصة الواقعية كلها بدءًا بأبسط بديهيات المحاكاة حتى البناء الضخم الخرافى الذى يرتكز عليه فن الرواية، وهو فى الحالة الأخيرة يتجاوز التجديدات التى أدخلها چيمس چويس، وڤرجينيا وولف وغيرهما من المحدثين الذين كان للمضمون - فى كتاباتهم - وجوده فى أعماق البناء الدرامى. ومثل هذه الخطوة كانت أسهل فى الرسم والنحت والموسيقى، إذ ليست هناك رسائل تصورية (إدراكية) فى طبقات الطلاء، أو أحجام الكتل، أو الأصوات فى السلم الموسيقى. ولكن

الكلمات ليست كلمات مجردة مطلقًا، فهى تملك خاصية تنفرد بها هى أنها تفتح أمام القارئ عالمًا من المعانى المشتركة، والصور التى قد لا يعنيها المؤلف والتى لا يستطيع - بالتأكيد - السيطرة عليها. وقد أصبح التحدى الذى يواجه الرواية فى السبعينيات هو إبقاء الأحداث على الصفحة فقط، بعيدًا عن عملية التصور التى تجرى على شاشة خيال القارئ.

وأفضل نموذج للرواية الخالية من التصور هو مقالات رونالد سوكنيك الثلاثة عن «الاستطراد». وأول المهام التى أخذها على عاتقه هى تحدى الشرعية التى انفردت بها الرواية الواقعية الاجتماعية - وقد كانت يومًا مجرد مجال واحد من المجالات التى تناولتها الرواية، ولكنها أصبحت المجال الوحيد لها طوال المائة سنة الماضية. ويشرح سوكنيك الأمر بقوله: «كان موقف الرواية الواقعية اللامعقول يتمثل فى أنها كلما كانت أكثر تقليدًا (للواقع) بمفهوم أرسطو، كانت أكثر تقليدًا لمفهوم أفلاطون: أى ظل، ونسخة مزورة - ليس إلا. وكلما كانت الرواية عن الحياة بشكل مكثف، ابتعدت عن كونها جزءًا من الحياة». فلم تعد الرواية تتحدث عن مضمونها - تمامًا كالموسيقى فهى ليست عن النغمات. «إن المضمون ما هو إلا مجرد عنصر واحد من عناصر البناء». والبناء - وهو معيار يندر اللجوء إليه فى دراسة الرواية التقليدية - يعتبر أهم العناصر فى نجاح الرواية الجديدة حسبما يرى سوكنيك. ومثلما تنكر رسامو مذهب التعبيرية التجريدى لقماش الرسم فلم يعد - فى نظرهم - يصلح مساحة للتصور - اعتبروه، بكل أمانة «ساحة للتمثيل»، (وهو تعبير أطلقه هارولد روزنبرج)، كذلك اعتبر سوكنيك وزملاؤه الرواية مسرحًا للعمليات يمارسون فيه نشاطهم فى الكتابة. وكانت مدرسة نيويورك فى الشعر

(فرانك أوهارا) بما لها من ارتباط وثيق برسوم چاكسون بولوك، وفرانز كلاين، وويلام دى كوننج، وهانز هوفمان مثالا ثانيًا «لم تكن فيه القصيدة مختلفة عن التجربة، بل كانت أكثر من التجربة» - تمامًا مثلما كانت رسوم دى كوننج شيئًا جديدًا خرج إلى الوجود.

ولكن كيف يتم الحكم على الأعمال التجريدية؟ إن ذلك يتم بناءً على مافى تنفيذها من حيوية وتكامل فى التشكيل. وعلى هذا الأساس تم تقييم الأعمال الفنية والموسيقية لقرون عدة، على حين ظلت الرواية أسيرة الثرثرة أو الوعظ. وكما يمكن تتبع هذا الشعر بدءًا بفرانك أوهارا حتى تشارلز أولسون، وآلان جنسبرج ووليم كارلوس وليامز، ووالت وايتمان، فإن الرواية الجديدة تعود أصولها إلى هنرى ميللر:

> هنرى ميللر بالنسبة لروائيى أمريكا نفس مكانة وايتمان بالنسـ
> يستمد حيويته من ذلك التيار الذى بدأ فى التدفق عندما أعاد ربـ
> والخبرة بدايتها ذاتية، وقد أعاد ميللر الذاتية إلى الرواية. فبالنسبة
> الإبداع الأدبى فى إطلاق كل طاقاته الذاتية فى عمله. وعندما يحدث التزحم مع هذه
> القوة الدافقة فإن هذا التركيب الذى ظن المرء أنه محور الأدب يأخذ فى التلاشى.

ولكن طاقة الكاتب - وهى غالبًا ما تكون جنسية - مسألة حساسة بالنسبة للقارئ والناقد التقليديين. ويقول سوكنيك: «لقد كانت أسس النقد الحديث بمثابة إجراء وقائى يهدف إلى حماية الحياة من أى نشاط فنى هدام». ورواياته هو نفسه تبعث الحيوية فى الواقع (بدلا من تقليده كما هو) وذلك بإعادة معالجة الأحداث بطريقة تجعلها أكثر إنسانية وتعاطفًا، فلا يعود العالم بلا معنى ولا مغزى لأن تصرف الكاتب قد جعله منتميًا لرؤياه هو نفسه ولرؤيا قارئه الذى يشارك فى

صنع الرواية، مثلما يفعل المشاهد لإحدى لوحات جاكسون بولوك وهو يتابع حركة الراقصات على الرسم.

وماذا عن أدوات الكاتب وعناصر الرواية - أى الكلمات - التى يمكنها أن تتحرر من إسارها وتنطلق فى عالم من تداعى المعانى نتيجة لعادة القارئ فى ربط المفاهيم بعضها ببعض؟ هنا يذكرنا سوكنيك بأن الرواية هى عالم فنى وليس عالم تاريخى. وهو يحذرنا بقوله: «إن الكلمات التى تستخدم بطريقة تثير التأمل والتفكير فى عالم الأدب ليست هى نفس الكلمات التى تستخدم لتؤدى معنى معيناً فى الواقع. فالكلمات التى ترد فى الأحلام لا تحمل نفس المضمون حين ترد فى صحيفة». ومثال ذلك يشرح كيف «أن كلمة «ضباب» كما ترد فى كتاب «منزل كئيب» تختلف عن تعريف نفس الكلمة فى القاموس، بالرغم من أن معناها كما وردت فى «منزل كئيب» قد يصبح إضافة جديدة للمعنى الأصلى - وأغلب الظن أنه قد أصبح كذلك. ويستطيع المرء أن يرى هذه العملية على أى صفحة من صفحات قاموس أكسفورد». فالمدلول وحده ليس كل شىء. «إن ما تعنيه اللغة فى العمل الأدبى يختلف عما تعنيه فى معناها العام، ومن الممكن أن يكون إضافة إلى هذا المعنى».

وبالإضافة إلى هذا، هناك وسائل معينة يتبعها الكاتب لكى يشد اهتمام القارئ بالصفحة، وذلك بجعل الكلمات شديدة الالتصاق بالصورة التى تشكلها. ومن أحبها إلى الكاتب استخدام العبارات المغرقة فى السخرية، فالفرق الشاسع بين نبرتها العالية واستخدامها فى موقع معين، لا يمكن أن يجتازه إلا خيال القارئ الفطن عندما يدرك ما فى المقارنة من سخرية. وفى الستينيات كان رتشارد بروتيجان

أستاذًا فى هذا الأسلوب. ويحفل كتابه «صيد السمك فى أمريكا» بالكثير من هذه الاستعارات التى تبدو كما لو كانت نكتة من سطر واحد مثل قوله: إن شخصًا مريضًا طريح الفراش «يرقد فوق «ثورة متناثرة من البطاطين القديمة الممزقة»، وقوله: فى فصل الصيف تحول لون «العشب إلى اللون البنى» مثل «لون الإطار الذى فرغ من الهواء» واستمر على هذا الحال حتى بدأ المطر مهمته «كالميكانيكى» فى أواخر الخريف، وقوله: إن السمك ينتظر فى الأنهار «كتذاكر الطائرات». ولأن هذه التعبيرات تتسم بالغرابة والطرافة فهى تندرج تحت وصف الاستعارات، فالكاتب قد صنعها لا من أجل معناها الحرفى (فإن كلمات ميكانيكى وتذاكر الطائرة ليس لها أى دخل بموضوع صيد السمك فى أمريكا)، ولكن من أجل هذه الكلمات فى حد ذاتها، ومن أجل تعبيرات أبدعها المؤلف من أجل متعتنا الذهنية.

وهناك طريقة أخرى لجذب الانتباه للغة نفسها والسخرية مما فيها من غرابة. وقد بدأ رونالد بارثيلم حياته الأدبية بهذه الطريقة وذلك بكتابة موضوعات مطولة فى جريدة «نيويوركر» لمجرد ملء الفراغ مثل قصص كاملة على هيئة تعليقات أو ملاحظات على برامج التلفزيون، أو تحليل لتقارير عن البضائع الاستهلاكية، أو سيناريوهات الموجة الجديدة من الأفلام الايطالية. وتتضمن روايته «سنو وايت» مشهدًا تجلس فيه البطلة إلى مائدة الإفطار العامرة بما تحبه وتشتهيه من أكلات معدة من الحبوب «والدجاج والفئران والخوف». وفى مقال افتتاحى يتبع فيه أسلوب لندون جونسون يقول: «الرئيس يشن حربًا على الشعر». وتستمد قصة بارثيلم «تقرير» طرافتها من تلاعب المؤلف بالألفاظ التى يستخدمها المهندسون فى

الصناعات الحربية. ويقول: «لدينا من الألفاظ المتعفنة المريضة الصدئة ما نستطيع أن نهاجم بها أبجدية (الأعداء). وتتكون أعمال بارثيلم الأخيرة التى جمعت فى كتاب يحمل اسم «أيام عظيمة» من جمل خلت من كل المحسنات اللفظية يطلقها على الطريقة الأوربية، وتقوم بمهمتها كوحدات كلامية بحتة تعبر الكون دون أى حاجة إلى موقف أو راوية أو حتى مؤلف. وبهذه الطريقة ينمحى وجود الكاتب تمامًا، ولا يتبقى إلا الكلمات.

ويتضمن الجزء الأكبر من الرواية أساليب أكثر تعقيدًا تجعل اللغة تنوه عن نفسها. ويستخدم وولتر أبيش الحروف الأبجدية لتكون النظام الذى يتبعه فى كتابة «أفريقيا - طبقًا للحروف الأبجدية». فالفصل الأول عنوانه «أ» ويتكون من كلمات تبدأ كلها بهذا الحرف. ويستمر النظام فى تصاعده حتى الحرف الأخير من الحروف الأبجدية. ويقدم ضمير المتكلم «أنا» فى الفصل التاسع، أما بقية الأماكن والأشخاص والأشياء فهى تنتظر دورها حتى تظهر. ومن ناحية القصة فالأمور تتصاعد حتى إذا وصلنا إلى الحرف الأخير أصبح أى شىء وكل شىء ممكنًا. بعدئذ يأخذ الكتاب فى التراجع مارًا مرورًا عكسيًا بالحروف حتى يصل مرة أخرى إلى حرف «أ». وتتركنا الشخصيات - لا لأن الحبكة تستدعى ذلك ولكن لأن هذا هو ترتيب البناء الدرامى، وهو أمر يسهل على القارئ توقعه. وخلال الرواية كلها يكون الاهتمام منصبًا على اللغة فى أبسط عناصرها وهو الحرف. ومع كل اتجاه تتخذه الأحداث، ومع كل فصل فى الرواية هناك ما يذكرنا دائمًا إلى أى مدى يبدو الأمر كله مصطنعًا.

ويستخدم جلبرت سورنتينو فى رواياته أنماطًا من البناء الدرامى

تشد انتباه القارئ وتستحوذ على اهتمامه. وروايته «السماء تتغير»، هى مذكرات عن رحلة بالسيارة عبر أمريكا، فى حين أن روايته «الفولاذ» تروى ذكرياته عن الحى الذى كان يسكنه قديمًا فى بروكلين. ولكن الترتيب الزمنى والمكانى قد طرح جانبًا من أجل بناء تستخدم فيه الصور والكلمات لكى تربط بين أجزائه التى اختلطت ببعضها دون أى ترتيب زمنى. (ومن الأساليب المفضلة لدى العديد من المحدثين الكتابة على هيئة فقرات قصيرة غير مترابطة). أما رواية سورنتينو الثالثة وهى بعنوان «الخواص الإبداعية لأشياء واقعية» فهى تتضمن وجود المؤلف فى أثناء تشكيل القصة- وهو أسلوب شاركه فى استخدامه كيرت فوينجت (المجزر رقم ٥)، وكذلك جون بارث (شيميرا)، ورونالد سوكنيك فى "UP"، وستيف كاتز فى «مبالغات بيتر برنس»، وكثيرون غيرهم من الكتاب الأمريكيين المعاصرين، حتى أن التحدى مازال قائما حتى يظل هذا التجديد - الذى كان يومًا مذهلاً - على جدته وجاذبيته. وخطه سورنتينو هى أن يشحن نفسه بكل التقاليد الأدبية التى يكرهها، وبكل الشخصيات التى يحتقرها، ثم يستخدم كل ما يتولد فى نفسه من غضب وإحباط لكى يلهب حماسه للكتابة. ومن ثَمَّ فإن الشخصيات ليست مجرد دمى تتحرك، ولكنها تتميز بما يقوله المؤلف على لسانها وهو فى سورة غضبه. وحتى عندما تتحدث هى فإن كلامها يضيع فى غمرة ملاحظات المؤلف وتعقيباته اللاذعة. وبهذه الطريقة يحقق سورنتينو الهدف الذى يرمى إليه وهو أن الكلمات تعبر عن شيئين هما واقع الموضوع وواقعها نفسه.

وتجربة سورنتينو فى الكتابة وفقًا للحروف الأبجدية تتمثل فى «فندق سبلنديد»، ولكن على عكس أسلوب ولتر أبيش الجامد فى الكتابة، فإن الحروف لدى سورنتينو مجرد عامل مساعد لتأملاته.

وهذه الأساليب تذكر القارئ بأن هذه الرواية تصدر عن تلاعب الفنان بالكلمات، لا عن أفكار نابعة من العالم الحقيقى.

وأصدق مثل لهذا الأسلوب فى الكتابة هو رواية سورنتينو الرابعة «محنة مليجان» – وهى أطول رواياته. وقد نحا فيها نحو فلان أوبراين فى روايته (At Swim - Two - Birds) (وهى إحدى الروايات القلائل التى مدحها چيمس چويس). ويعد كتاب سورنتينو بمثابة «مصنع» يمارس فيه الفنان عمله. فما أن تبدأ الرواية حتى سرعان ما تتناثر أشلاءً بين مذكرات المؤلف ومسوداته ورسائله وملاحظاته عن الحياة اليومية هنا وهناك – وكلها أدوات وثائقية لها نفس الأهمية التى لقصته. ثم تبدأ شخصياته فى كتابة مذكراتها الخاصة بمنأى عن القصة نفسها. وفى ساعات فراغها من العمل وفى أثناء تجولها على مسرح الأحداث الذى أعده المؤلف تجد كتبًا أخرى (يذكر قوائم بها أو مقتطفات منها أحيانًا)، وكذلك شواهد على أحداث أخرى تقع فى الغرف المجاورة، وتتوالى الأحداث هنا وهناك فى نفس الوقت. وتتتابع رواية «محنة مليجان» مستخدمة كل هذه الأساليب مرات متتالية حتى نصل إلى النهاية. وعندما ينتهى المؤلف من الكتابة نكون نحن قد شاهدنا جميع مراحل تأليفها كاملة أمام أعيننا، بكل ما كان فيه من حيل وخداع. فقد كنا شهودًا عليه.

وهناك وسيلة أخرى لجذب انتباه القارئ إلى الصفحة، وهى طريقة تصميمها نفسه. فرواية ريموند فيدرمان «الاثنان أو لا شىء» قد تم طبعها كما لو كانت صورًا فوتوغرافية لنمط معين من الكتابة بدت فيه كل صفحة فى القصة وكأنها مكتوبة على الآلة الكاتبة على هيئة شكل معين: شجرة عيد الميلاد مثلا، أو هرم، أو ساعة... إلخ. وفى بعض الصفحات لابد أن يدير القارئ الكتاب بين يديه إذ أن

الكتابة فيها على هيئة دائرة، وصفحات أخرى كتبت بطريقة عكسية ولا يمكن قراءتها إلا باستخدام مرآة. وقراءة «الاثنان أو لا شيء»، ليست بالمهمة السهلة دائمًا. ويستخدم رونالد سوكنيك فى كتابه «إلى الخارج» التصميم العضوى للكتاب، وعملية قراءته ذاتها لإحداث التأثير المطلوب. فكثيرًا ما كان سوكنيك يتعمد استخدام الجمل الطويلة، ويتجاهل علامات الترقيم من نقاط وفواصل، لكى يجعل القارئ «يقفز» مرغمًا إياه على مواصلة القراءة. وحتى يحث القارئ على الإسراع فى القراءة فإنه يستخدم هذا الأسلوب وغيره من الأساليب الأخرى، كأن يرقم الفصول بطريقة عكسية بادئًا بالفصل العاشر، كما كان كل فصل منها يتميز بعدد من الفقرات المكتوبة تتناقص تدريجيًا فى نفس الوقت الذى تتزايد فيه الفراغات بينها (٩-١، ٨-٢، ٧-٣، ٦-٤ وهكذا) حتى يصل إلى الفصل الأول حيث كل سطر مكتوب يقابله تسع سطور من الفراغ. وتكون النتيجة أن القارئ يقلب الصفحات بسرعة متزايدة حتى يصل إلى الصفحة الأخيرة، وعندها يتحول الكتاب إلى صفحة بيضاء.

وقد يستخدم الشكل التخطيطى كنظام قائم بذاته تمامًا كما فى بناء القصيدة الشعرية، وبذلك يضطر الكاتب إلى عمل تشكيلات جديدة تجمع بين الكلمات والصور. ففى رواية ريموند فيدرمان الثانية «خذها أو دعها» يتكسب البطل (وهو مهاجر فرنسى شاب التحق بالجيش الأمريكى) من كتابة «خطابات حب ملتهبة» من أجل زملائه فى الثكنات. وعند تقديمها فى الكتاب نرى تشكيلات غريبة من الجمل والصور الطريفة والأفكار الخيالية المتشابكة بأسلوب حافل بالمحسنات اللفظية. يبدو لنا كل هذا للوهلة الأولى، فإذا ما أمعنا النظر يتضح لنا أن هناك ما يبرر وجود هامشين على جانبى الصفحة:

فلا توجد كلمات مجزّأة ولا حواف مشعثة ولا فراغات، فقد قام المؤلف بإعادة كتابة كل سطر عدة مرات حتى أصبح عدد الحروف فى كل منها ستين حرفًا لا تزيد ولا تنقص، فتعادلت السطور كلها. ولولا هذا النظام الذى ألزم الكاتب نفسه به لما لاحظ القارئ أسلوبه المغرق فى التصنع، ولما بدا له هذا الأسلوب واضحًا تمام الوضوح.

وأنجح عمل تجديدى خلا من الحيل التى تجذب الاهتمام وهذه الأساليب الميكانيكية هو الذى قدمه كلارينس ميچور. فكتابه «رد الفعل وتكوين العظام» يحدث كله تقريبًا فى عالم اللغة الزاخر. فالمؤلف يكتب قصة بوليسية، وتتطور شخصياتها فى إطار من الصور الذهنية وتداعى المعانى، ويتم الحدث بوضع الكلمات على الصفحة. والتليفزيون والتسجيلات كدوافع للسلوك حقيقية تمامًا مثلها فى ذلك مثل أحداث الحياة اليومية إن لم تكن تفوقها، فالشخصيات تعيش داخل خيالاتها الموحية (مثل إسقاطات لخيال المؤلف نفسه وهو يجول خلال مضمون القصة) وتظهر عبارات مستمدة من الحياة ومن شاشة التليفزيون معبرة عن أحداث الرواية بالصورة والكلمة:

نحن فى السرير نشاهد فيلمًا بعنوان «جريمة قتل بسيطة» وهو من إنتاج ١٩٣٨ ويمثله إدوارد ج. روبنسون وچين بريان.

أذهب إلى الحمام لأقضى حاجتى. ها قد انتهيت، ثم انظر إلى وجهى الذى بدت عليه ملامح الزمن وأغمز بطرف عينى وأنا أنظر إلى قيصر الصغير فى المرآة، فيرد غمزتى بمثلها.

أعود إلى السرير مرة أخرى. ويظهر فيلم آخر من إنتاج ١٩٢٣ أسمه «الشال الزاهى الألوان»، وفيه تظهر دوروثى جيش ومارى آستور. وأصطحب مارى معى إلى المنزل فى سيارة تاكسى فتشعر دوروثى جيش بالغيرة.

إن الزمن فى «الحياة الواقعية» يخضع تمامًا للزمن الذى صنعه البشر فى الأفلام السينمائية، وبالمثل تعيش الشخصيات فى صور زائفة. وفى «نقلة» أخرى بعيدًا عن قصة الفيلم لا تحتاج قصة ميچور إلى أى حيل، ولكنها تتفاعل تمامًا مع تقاليد الرواية نفسها.. وفى أحيان أخرى- كما فى رسوم رينية مارجريت - يتعمد ميچور أن يدس صورًا سيريالية فى مشاهد واقعية ليذكّر القارئ بأنه بالرغم من كل ما فى العمل من ارتباط بالواقع فإنه مازال عملاً مصنوعًا. ويعاد تصوير المشاهد تبعًا لاختلاف المنظور، وتطورات الشخصيات المتباينة. وأهم من هذا كله أن الأحداث تقع على صفحات الكتاب فى حين يعود المؤلف بذاكرته إلى القصة التى يقوم بصياغتها:

إننى أقف خلف كورا التى ترتدى ثوبًا للنوم أسود اللون. إن ساقيها رائعتان. لكم أحبها. إن كلمة «أقف» تمنحنى الفرصة لأرقب كل هذا. وكلمة «ثوب للنوم» تعبر عما ترتديه. أما ثوب النوم نفسه فهو فى الدرج الخاص بها مع ملابسها الداخلية. إن كلمة كورا ترتدى كلمة ثوب النوم، وأنا أرقب الجملة التى تقول «إن ساقيها رائعتان».

ورواية «باب الطوارئ» تحتوى على المزيد من الأساليب التى اتبعها فى روايته السابقة إلى درجة تفريغ نفسها من مضمونها، حتى أن أحداث الكتاب تقع ليس فقط على الصفحة بل داخل إطار الحروف ذاتها التى تتكون منها الكلمات. والقصة نفسها تقليدية بدرجة مزعجة، فهى قصة حب ذات أطراف ثلاثة تنتقل أحداثها بين أحد أحياء اليهود وبين بعض الملونين ممن يسكنون إحدى ضواحى كونكتيكت فى الزمن الحالى. ولكن ميچور استطاع أن يتبع عدة أساليب حتى لا تتحول قصته إلى الواقعية الاجتماعية. وكما فى «رد الفعل» فإن الصور قد اقتطعت من الثقافة الأمريكية الشائعة كالأفلام

والأسطوانات وغيرها من الأشياء المألوفة. وفى البداية استخدمت الرموز - كما فى الاختزال - للتعبير عن المواقف والأحداث، لكنها سرعان ما أصبحت هدفًا فى حد ذاتها تثير الإعجاب لما فيها من صنعة. وهكذا تنبثق منها صيغة قائمة بذاتها مستقلة تمامًا عن الخط الأساسى فى القصة، ونتيجة لذلك تتضاءل أهمية هذا الخط بالنسبة للقارئ، فقد أصبحت الكتابة والكلمات هى محور الاهتمام.

وقد استطاع ميچور أن يجد طريقة تجعل اللغة نفسها تحمل مؤشرات تتجه إلى داخل الرواية بدلاً من العالم خارجها. وهى طريقة بسيطة قد تصل إلى حد البدائية. فبعد مقدمة قصيرة يبين فيها المؤلف اهتمامه ودوافعه لكتابة هذه الرواية تبدأ الفصول التى تتكون منها الرواية فى الظهور مرتبة ترتيبًا يبدو كما لو كان عشوائيًّا. ويتكون بعضها من جمل بسيطة - مجرد فقرات وصفية تبدو ممتعة لما فيها من ألفاظ - بالرغم من أننا لا نعرف بعد موقعها من الرواية. وفى الوقت المناسب تتحول هذه الكلمات والجمل إلى صور أكبر تتردد عدة مرات كصور لفظية. وسرعان ما يعتاد القارئ وجود أشياء معينة مثل الفنار والشاطئ والشمس والأفق وهكذا. ولكن المشهد يحتاج إلى ما يبعث فيه الحياة. وتتوالى الفقرات التى تتكوّن منها الرواية، والقصائد النثرية التى تتراقص فيها الأحداث المجردة أمام أعيننا. يلى ذلك الرسوم الزخرفية ممثلة فى: أستاذ زائر قادم من أفريقيا يشق طريقه وسط الزحام فى أحد محلات السوبر ماركت الأمريكية وطالبة جامعية سوداء على أعتاب الأنوثة، وآخرون سيكونون جزءًا من النسيج العضوى للنص - ولكن فيما بعد. وأخيرًا كل فترة يعود ميچور إلى الخط الدرامى فى القصة التى يسردها فيروى قصة آل وچولى وأسرتها. ولكن القصة تنمو لا بسبب السرد ولكن بسبب

الإشارات إلى كلمات فى الجمل المستقلة والفقرات والرسوم الزخرفية. وعندما يلتقى آل وچولى عند الفنار، فإن تفكيرنا لا يتجه إلى الفنارات التى ألفناها فى عالمنا، ولكن إلى شكل يشبه الشبح كان يتراءى لچولى فى أحلامها، والفنار الذى قرأنا عنه من قبل، وفى النهاية إلى كلمة «الفنار» التى رسخها ميچور فى إحدى جمله الغريبة التى تسترعى الانتباه فى مطلع الكتاب. ومن ثَمَّ فإن اللغة تشير إلى محتوى الكتاب نفسه، إلى البناء الذى شيده المؤلف بنفسه بدلاً من أن تشير إلى العالم الخارجى. لقد تم تفريغ اللغة من مفهومها، ولم تعد الكلمات تحمل من المعانى إلا ما يوجد فى العالم الذى تتحدث عنه الرواية.

إن هذه الابتكارات التى ابتدعها كلارينس ميچور قد جعلت كتابة الرواية الخالية تمامًا من أى تصور أمرًا ممكنًا. ومثل هذا التغيير الجذرى اتجاه جديد تمامًا فى الأدب، مثلما كانت التكعيبية اتجاهًا جديدًا فى الفن بدأ فى مطلع هذا القرن، وبلغ قمة نضجه الفنى على أيدى فنانى التعبيرية التجريدية بعد ذلك بأربعين عامًا. وقد خشى بعض النقاد أن يعنى انعدام التصور انعدام المعنى، وأن يكون «رسم الأحداث بالكلمات» لا يختلف كثيرًا فى مضمونه عما تفعله القردة حين تعبث بمفاتيح البيانو. ويوضح ريموند فيدرمان هذا فى مجموعته النقدية التى تحمل عنوان «سيريالية الرواية» بقوله: إن الكتابة هى عملية صنع المضمون وليست إعادة تقديم مضمون موجود فعلاً». والرواية نفسها واقع ذو حكم ذاتى. والتقاليد الجديدة تتبع نفس النهج: فلا بد أن تكون القراءة عملاً أكثر إيجابية، وأن تكون إسهامًا فى عملية الخَلْق الفنى، فلا يفرض ترتيب زائف على الأحداث، بل إن الأحداث تتضح عن طريق الاستطراد، أو كما يقول رونالد سوكنيك

«يتصادف أن تقع» مثل موسيقى الجاز. فالمضمون نفسه يخلق من داخل الأحداث ولا يكون وجوده سابقًا عليها. فالرواية - مثل القصيدة - ليست ما تتضمنه، ولكن ما تكونه.

والنقد المعارض لهذا الاتجاه فى تفريغ اللغة من مضمونها فى الرواية لا يستهان به. وقد أصر أحد كبار النقاد مثل ألفريد كازين وناثان سكوت على أن المادة الحقيقية فى الرواية هى القصة، وأن كلمة «روائى» مرادفة لكلمة «قصَّاص». أما شباب النقاد المحافظون - وبصفة خاصة چون جاردنر وجيرالد جراف - فقد شعروا بأن الروائيين المجددين يتخلون عن التبعات الأخلاقية فى الأسطورة، بالإضافة إلى ما فى القصة ذاتها من تسلية وترفيه. ويرى جاردنر فى كتابه «الرواية الأخلاقية» أن الرواية يجب أن تبين لنا كيف نعيش، وهو يعنى هذا حرفيًا: فالرب يأمرنا بما نفعل، والأبطال يلعبون الأدوار، والشعراء يسجلون ما يرون. ولم يشأ جاردنر أن يعترف بأن تصوير الأحداث بالكلمات إنما يصور تجربة الكاتب الفنان الشخصية كنموذج لحياة خيالية. فهو يصر على أن الرواية تسير على نفس نهج الأسطورة، متجاهلا حقيقة هامة وهى أن مثل هذه الأساطير لا تتكرر وظيفتها الأساسية إذا استخدمت مرة واحدة عن وعى.

والاتهام الأخطر الذى يوجه إلى الابتكارات التى أدخلت على الرواية الأمريكية حديثًا هو أنها تفتقر إلى وجود ما يفتن القارئ ويجذبه، وأن المؤلف فى استغراقه فى عمله قد استبعد القارئ متبعًا فى ذلك خطة أكثر فعالية من انعزالية المحدثين. وأحد الحلول المقترحة لتلافى ذلك هو أن يقوم الكاتب بإشراك القراء ماديًا أو معنويًا فى تشكيل الرواية سواء كان ذلك عن طريق تصميم الكتاب نفسه،

أو باستخدام الاستعارات والتلاعب بها، أو غير ذلك من الأساليب. ولكن ما لم يجد القارئ نفسه فيما يقرؤه فإن اهتمامه سوف يتأثر وذلك بدافع حب الذات.

وهناك تساؤل: هل تستطيع الرواية التجديدية أن تخاطب العالم بما فيه من مشكلات، وفى نفس الوقت تبقى بمنأى عن الواقعية بكل التقاليد التى تحدها؟ وبعد كل الإنجازات التى حققها الرواد - أيمكن أن تكون هناك رواية تنبض بالأحاسيس؟ لقد ظهرت حديثًا جماعة من الكتاب - فى أواخر السبعينيات - قدمت نفسها كرد على هذه التساؤلات والمشاكل. وأفضل وصف لهذه الجماعة هو أنهم مؤلفو «أدب اللبان» (مثلما كانت «موسيقى اللبان» فى العقد الماضى ردًّا على موسيقى الروك بكل ما فيها من خشونة وصخب). وقد حاول وليم كوتزوينكل، وتوم روبنز، وروب سويجارت، وجيرالد روزين أن يكتبوا الرواية ذات المضمون الاجتماعى التى تبقى على المكاسب الفنية الجمالية التى حققها المجددون العظام فى الستينيات. وكان العمل الذى يعتبر جديدًا حقًّا هو رواية وليم كوتزوينكل «رجل المروحة» التى صدرت فى طبعة شعبية (مثلها فى ذلك مثل هذا النوع من الروايات) فى عام ١٩٧٤. فالكتابة المجردة إذا ما دارت حول مضمون اجتماعى تصبح كلامًا مجردًا. وفيها يتحدث هورس بادورتيز، وهو شخص شاذ فى الستين من عمره، طوال الوقت، وهو يسجل حديثه الذى لا ينقطع مستخدمًا جهاز تسجيل، ومقدمًا بذلك تسجيلاً حيًّا لحياته حتى أن مجرد سيره فى الشارع يصبح مغامرة: «إن الفكرة قد تشكلت الآن على جهاز التسجيل الخاص بهورس بادورتيز. وفيما بعد عندما أنسى من أكون أستطيع أن أدير الشريط فأدرك أننى

هورس بادورتيز فى طريقى إلى تشايناتاون. أما الآن، فسأجتاز هذا المدخل وأتمشى فى الشارع».

إن هذا الصوت البشرى المجرد الذى لا يشغله أى شىء سوى مجرد التحدث، وما من متحدث سواه، يصبح هو شكل الرواية الخالية من الثرثرة كما يراها كوتزْوِينكل. وتكمن براعته الفنية لا فى الأشخاص والأماكن والأشياء، وإنما فى الصفات والأفعال والأسماء- فالنحو موضوع جدير بأن يكون مضموناً فى حد ذاته: فيقول هورس «سيكون الإيجار مرتفعًا، ولكن إذا لم تستطع أن تدفعه فلا بأس». والعبارة التى كانت ذات يوم شعارًا إعلانيًا فى إحدى المجلات قد حورت لتكون عملا من فنون التلاعب بالألفاظ: (اقترض بشروط ميسرة عندما تريد) بل إن هناك فصلا كاملا يدور حول Horse's mantra، يترنم به وسط أحداث فرعية فى الرواية، جاعلا من الصمت هدفًا واقعيًا. وهورس بادورتيز فنان يستخدم كل ما لديه من أدوات ليشق طريقه عبر التجارب والجمل فهو يجعل من السلك الكهربى حزامًا، ومن القبعة غطاء يصم أذنيه عن الموسيقى الصاخبة- أما مسكنه فهو مثل قواعد اللغة لديه يختلط فيه الحابل بالنابل. وهو يقول لواحدة من صديقاته العديدات ذوات الخمسة عشر ربيعًا: «اسمعى يا صغيرتى، يمكنك أن تأخذى حمامًا هنا،وسأتولى تنظيف ظهرك بنفسى. إن البانيو موجود فى مكان ما هنا...» وهو يمضى فى الحياة متعثرًا، تمامًا كما يتعثر فى عباراته. وعندما نصل إلى الفصل الثانى نستطيع أن نتعرف على شخصيته بسهولة من خلال كلمات قليلة («إن هورس بادورتيز هنا يارجل. أخبرنى- ما اسم هذا الكوكب الذى أعيش عليه؟».) ولكن أسلوب هورس يسبق أى مغامرة له،

ونحن نجد هذه المغامرات مسلية فقط لأنها تعرفنا على أسلوبه فى الحديث أولا. وبالرغم من أن رواية «رجل المروحة» ترتبط بعالم هورس بادورتيز، فإنها رواية ترتبط باللغة بالدرجة الأولى.

وأول رواية كلاسيكية من هذا النوع تم تداولها خفية هى رواية «مشهد جذاب على الطريق» التى نشرت عام ١٩٧١، ولكنها انتشرت على ألسنة القراء من طلبة الكليات وغيرهم فى منتصف السبعينيات. وقد استطاع روبنز أن يثرى هذه الرواية بأهتماماته الفلسفية باعتباره دارسًا سابقًا للدين وناقدًا يمارس النقد الفنى، وهو يشعر أن عقلانية الثقافة الغربية المبالغ فيها منذ ديكارت قد باعدت بين الإنسان وبين جذوره فى الطبيعة، فأصبح الدين بذلك أداة للمنطق والسيطرة أكثر منه وسيلة روحية. وتقوم أماندا –بطلة روبنز– بإعادة التواصل بين البشر وقوى الخير فى عالم الطبيعة، ليحل السحر محل المنطق، والأسلوب محل المضمون، والشعر محل السلطة. ولكن لكى يستطيع روبنز أن يبين للقارئ كيف تعمل هذه الروابط السحرية التى تتجاوز العقلانية، ولكى يشرك القارئ فى عملية إعادة تشكيل العالم طبقًا لرؤيته يعمد إلى وصف كل شىء مستخدمًا فى ذلك تشبيهات واستعارات بالغة الغرابة، مستطردًا فى ذلك استطرادًا كبيرًا.

كانت على وجه بيرسيل ابتسامة واسعة اتساع خطوات رقصة البولكا. ابتسامه a ding dong dadday ابتسامة Brooklyn Dodger. ابتسامة يحلو لك أن ترسمها على شفتيك وأنت ذاهب إلى حفل زواج بولندى. أقبلت ابتسامته مرتدية جوارب صوفية تطلب استعارة الصحف الفكاهية. بل إنك تستطيع أن تستخدم هذه الابتسامة كفخ تصطاد به الأرانب، حيث تصطف الأسنان كما تصطف الطلقات حول الحزام الذى يضعه لص مكسيكى مسلح حول وسطه. هى السلاح الذى يدافع به عن نفسه.

وهناك أمثلة أخرى عن اللغة نفسها («كلمة 'ولكن' التى جلست مثل البحار هناك فى الجملة الثانية لم تقم بأى ربط بين ملاحظتيْه الأولى والثانية. كانت 'ولكن' هذه تؤدى دورًا جماليًّا أكثر منها أداة ربط». وفى أحسن الأحوال، يقدم روبنز للقارئ استعارة ما، ثم يطلب منه ربط استعارة أخرى بها كما فى قوله: كان صيفا a peekaboo summer، وكانت الشمس تظهر وتختفى مثل ميكى رونى؟.

وروبنز هو سيد اللغة الأمريكية البسيطة بساطة السجق وكرة البيزبول وفطائر التفاح وسيارات الشفروليه. وتكمن براعته فى استخدام هذه البساطة فى الأسلوب للتعبير عن أكثر الأشياء قدسية. ويلقى موضوع الرواية نجاحًا كبيرًا بسبب هذا الأسلوب بالذات.

إن الهدف الذى ترمى إليه رواية «مشهد جذاب على الطريق» هو إعادة اكتشاف الواقع (من خلال الإدراك)، وإعادة الحيوية إلى الحياة بكل ما فيها من ملل وجفاف تسبب فيه عاملان هما سيادة المنطق والسلطة. ولكن روبنز لا يقوم بمناقشة الرسالة التى يرمى إليها ببساطة، بل إنه يجعل من قراءة روايته تجربة فريدة فى التعبير عما فى ذهنه. كما أن القارئ نفسه يشعر أنه قد مرَّ بنفس هذه المراحل فى تفكيره، ومارس نفس هذه الألعاب الذهنية، تمامًا مثل شخصيات روبنز فى الرواية.

ويمتد هذا التكنيك والفهم ليشملا رواية روبنز الثانية Even Cow Girls Get the Blues والبطلة هنا هى سيسى هانكشو التى تعانى تشوهًا جسديًّا (إذ أن لها إبهامين هائلين)، يتحولان إلى مصدر قوة لديها عندما تقوم برحلاتها؛ عندئذ تصبح «حرية الحركة» هى العقيدة التى تحركها، ومعها روبنز أيضًا. (ومن أجل استثمار هذه الفكرة يختار

لنفسه شخصية طبيب نفسى فى الرواية). ومثلما تستخدم سيسى قدراتها السحرية فى السفر لمسافات طويلة، كذلك يطوف روبنز بقارئه عبر استعارات وتشبيهات لا حد لها كما فى «مشهد جذاب على الطريق»، ولكنه يجعلها more Kinesthetic حتى ليبدو كل مشهد منها يعج بالحركة والحياة. فالمكان النائى الذى يسكنه ناسك فى داكوتا قد يكون هادئًا، ولكن ما إن يتناوله المؤلف بقلمه حتى يموج بالحركة: «كان الكوخ الصغير مشيدًا فى موقع استراتيجى عند مدخل الوادى الضيق وقد بدا سفح التل من ورائه».

إن الحركة والتغيير اللذين أصبحا الآن مألوفين للقارئ الذى اعتاد وجودهما فى كل جملة، وينظر إليهما باعتبارهما تطورًا حديثًا، استمر وجودهما ليكونا بمثابة مخرج من قيود الفكر التحليلى. ويشرح روبنز الموقف قائلا:«إن استمرار دفع هذه الفكرة كلما كان ذلك ممكنًا، قد يؤدى إلى أن تصبح حاجتنا إلى الانطلاق والتحرر أقوى من حاجتنا إلى الأمن والأمان». وتتكرر هذه الفكرة فى كتابات روبنز منذ أن ظهرت فى روايته الأولى إذ يضيف قائلا: «إن عبث الطبيعة وقسوتها يجب أن يعودا ليتخذا مكانهما البارز فى الوجود الاجتماعى والسياسى بحيث لا يتناولهما أى تجديد» وتعتبر روايات روبنز والنمط الجديد من الخيال الذى تخاطبه مؤشرًا إلى أن مثل هذا التغيير فى طريقه إلى الخروج إلى حيز الوجود بالفعل.

ويحذو روب سويجارت - مؤلف «أمريكا الصغيرة»، و«ا.ك.ا- أسطورة كونية»، و«رحلة فى الزمان» حذو روبنز فى استخدامه السحرى للغة،ونظرته إلى الحياة مضيفًا إليها عبقريته فى تطوير أكثر من حبكة معًا،ففى رأى سويجارت أن كل الأشياء تبدو مرتبطة

ببعضها البعض بوسائل أبعد ما تكون عن حدود رؤيتنا. وبالإضافة إلى استخدامه للاستعارات الغريبة هناك متعة تداخل الأحداث، كما أن هناك كلمات معينة تربط بين الفصول والأحداث الرئيسية فى أحدها يتردد صداها حتى أبعد مدى. هذه الروابط هى أهم ما فى كتابات سويجارت. أما المغزى النهائى فهو أقل أهمية من متعة معرفة كيف يؤدى كل جزء إلى ما بعده تمامًا كما فى اختراع روب جولدبيرج. ومن هذا المنطلق يكون Pin ball Fiction هو تطور لأدب اللبان.

وأهم كتاب هذا النوع من الأدب هو جيرالد روزين. ففى روايته الأولى «أغنيات لأمة تموت» يستخدم اللغة والاستعارات والحبكة من أجل خلق صورة لأمريكا خلال حرب ڤيتنام. والواقع أن كل ما عرفناه من حقائق فى تلك السنوات، وكيف أن الحرب الموجهة ضد الفدائيين تخلق أعداء لنفسها، وكيف أن التكنولوجيا واللغة تخلقان مستوى خاصًا بهما فى واقع الحرب، وكيف أن الجيوش تدمر القرى فى سبيل إنقاذها، وكيف أن - اللغة نفسها قد تدهورت - كل هذا يظهر فى كتاب روزين. وحتى ينأى بقصته عن الواقع الاجتماعى، وبرغم ذلك - حتى يذكرّ القارئ بما فى واقع الستينيات فى أمريكا من أحداث لا تقل غرابة، فإنه يضمّن روايته قصاصات من الصحف. ويتكون من هذا التشكيل الذى يجمع بين العالم الحقيقى والقصة الخيالية نص كامل أكثر حيوية من أى وثيقة تسجيلية عن هذه السنوات فى حياة أمريكا.

أما رواية روزين الثانية «صارى النصب التذكارى لكارمن ميراندا» فهى تقوم على إيجابيات الستينيات، ومن ثَمَّ فهى أكثر بهجة من سابقتها. وبالرغم من الموضوعات غير المستحبة التى يتناولها فإن

لغته حافلة بالفكاهة والسخرية البارعة، مثل قوله عن زوجة بغيضة «يعلو وجهها تعبير... يفيض مرارة كما لو كانت تعانى آلامًا جسمانية رهيبة، أو كأنها ابتلعت جهاز تسجيل تنبعث منه موسيقى الريف والغرب، ولا تستطيع إسكاته». ويحفل الكتاب نفسه بالكثير من النكات ذات السطر الواحد، تدفع بالأحداث بسرعة وخفة كما يحدث فى عرض كوميدى. وتدور القصة حول شقيقين يقودان سيارتهما عبر البلاد من نيويورك حتى كاليفورنيا، ويقدمان عروضهما طوال الطريق (فيلم كنوت روكنى فى نوتردام، وأشعار كار ساندبرج فى شيكاغو، وعرض فردى «للموجة الحارة» لمارتا وفانديلا فى جراند كانيون لإبعاد بعض السياح المزعجين).

ولدى روزين رسالة جادة عليه أن يؤديها مثله فى ذلك مثل زملائه من كتاب أدب اللبان، إلا أنه يجعل هذه الرسالة جزءًا من شكل الرواية، وليس مضمونها. فالراوى له أخ (بالرغم من أنه قد يكون مجرد جزء من شخصيته المهزوزة، أو من بنات أفكاره - كما ورد فى «مقدمة الطبيب النفسى») الذى هو نفسه شخصية خيالية. وهذا الأخ قد كتب رواية عن «الكوكب أوبتيما» وهو عالم خيالى يمكن أن يحل محل «الهلوسة الجماعية» التى أحيانًا ما نتقبلها كأمر واقع، إلا أن رواية الأخ تنشل، ونتشكك نحن فيها إذ أن الراوية محاسب مؤهل مستقيم كالسهم، ومن ثَمَّ تتشابك احتمالات الرواية بالإضافة إلى التوتر الناشئ بين هذه الفكرة وواقع الحياة.

أما «كتاب الدكتور إبنزير ومخزن المشروبات» فهو التعبير الذى اختاره روزين ليصف ما للفن من تأثير يجعل جراح الحياة تلتئم. فالكتب والمشروبات هى القيمة الجمالية التى تجعل الأشياء تبدو

بصورة أفضل مما هى عليه فعلا، حتى ولو لفترة. ومرة أخرى تكون اللغة هى المحرك لأحداث الرواية تمامًا كما يرجع نجاح أى قصة إلى الطريقة التى تروى بها وإلى مضمون الأحداث نفسها. وكما يستشهد روب سويجارت بعبارة ورنر هيسنبرج فى مقدمة «أ.ك.أ» ليبين كيف أن حقائق العلوم الطبيعية بكل جمودها تؤيد فكرته عن النسبية، فإن روزين يبدأ «الدكتور إبنزير» بشيئين يذكرانا بنيل بور: «مهما بدت الظواهر متناقضة للوهلة الأولى، لابد أن ندرك أنها تكمل بعضها البعض فى واقع الأمر». ويقول أيضًا: «هناك أشياء فى غاية الجدية بدرجة تجعلك لا تملك إلا أن تسخر منها». والعبارة الأخيرة بالطبع مثال «لمبدأ التكامل» فى الحياة اليومية. ولكن هذه الرؤية المغرقة فى التقدمية تلقى مقاومة شديدة. ويوضح روزين اعتقادًا شائعًا بين روائيى «أدب اللبان» حين ينحى باللوم على السلطة المتمثلة فى الرجال من أجل إفساد الحياة. ويعانى بطله - الدكتور إبنزير - من هذا الداء ذاته؛ وهو الذى لم يكمل دراسته الجامعية وكذلك برنامج الطاقة الذرية. إنه يلوم نفسه على تلك المجزرة البشرية التى اجتاحت اليابان، وعلى المسار الذى اتجهت إليه الثقافة كلها بعد الحرب. وتراوده قيمة زائفة تتمثل فى 'ترينا' التى يثير مجرد وجودها على الصفحة ضجة حسية تمتزج فيها الأصوات والروائح والحركات. أما الأفكار فتبقى ليتجاوزها كل ما عداها. أما الدرس القاسى الذى تعلمه الدكتور إبنزير فهو أن مقياس عظمتنا هو الأشياء التى نستطيع أن نستغنى عنها، وأن نتجاوزها. ويتجه مساره نحو جوهر الأشياء، فى حياته نفسها وفيما يمكن أن يقدمه للآخرين. ويتعلم فى النهاية، وهو الذى يقدم القيم الجمالية لكل من حوله، كيف يجعل من حياته نفسها عملا فنيًا - شيئًا يعيشه، لا يشتريه. وبهذه الطريقة

تكون رواية «كتاب الدكتور ابنزير ومخزن المشروبات» عملا إيجابيًّا بالغ العمق، تعكس فكرته وأسلوبه القيم الجمالية فى الرواية حين تتجاوز نطاق وجودها ذاته.

إن صراع الفن الروائى المعاصر قد اشتد نتيجة استمرار الاتجاه المعارض له. فلولا هذا الاتجاه المتمثل فى: ألفريد كازين، وناثان سكوت، وچون جاردنر، وجيرالد جراف، لما برزت ابتكارات رونالد سوكنيك، وكلارينس ميچور، وجيرالد روزين وزملائهم. ولكن لما كان فن الرواية الحقيقى قد بدأ بالمقدمات التى كتبها ناثانيل هوثورن، فقد نجح الروائيون الأمريكيون نتيجة لما أثارته أعمالهم من مشكلات وآراء نقدية. وربما لأن أمريكا نفسها كانت منذ البداية تجربة مثالية تتسم بالتعقل فيما يتعلق بالمشاكل المدنية، لذا فقد أثبت فن الرواية، بكل ما فيه من براعة، أنه المجال الذى تخصصت فيه أمريكا لتبرز فيه القيم الجمالية. إن الرواية الأمريكية لم تكن أبدًا أمرًا مسلمًا به، ولهذا السبب أسهمت بدرجة هائلة فى تطور الرواية منذ هوثورن إلى يومنا هذا.

الفهرس

رقم الإيداع		١٩٨٨ / ٣٥٠٧
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٤٧٣-١	ISBN

١ / ٨٦ / ١٢٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

إن كــل مــا كُتب من روايــات فى الأدب الأمريكى إنما هو روايات تجريبية. ومنذ البدايـة كـانت ظروف الحيـاة الأمريكيـة الفريـدة دافعًا لكتَّاب الرواية لاتباع أساليب إبداعيـة مبتكرة. وعلى ذلك فـإن المعرفـة بالمشكـلات فى الشكل الأدبى منذ بدأت كتابة الـرواية الأمـريكية حتى الوقت الحاضـر إنما هى فى الـواقع وصف لمسـار التراث الأدبى فى أمريكا. لقد أصبحت ممارسة فن كتابة الرواية أمرًا حتميًا لكى ندرك مدى معرفتنا بذاتنا.